

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

Departamento de Musicología



TESIS DOCTORAL

**El ballet romántico en el Teatro del Circo de Madrid
(1842-50). Actividad y recepción**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Laura Hormigón Vicente

Director

Víctor Sánchez Sánchez

Madrid, 2017

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

DEPARTAMENTO DE MUSICOLOGÍA



**EL BALLET ROMÁNTICO EN EL TEATRO DEL
CIRCO DE MADRID (1842-50).**

ACTIVIDAD Y RECEPCIÓN

**TESIS DOCTORAL PRESENTADA POR
LAURA HORMIGÓN VICENTE**

**BAJO LA DIRECCIÓN DEL DOCTOR
VÍCTOR SÁNCHEZ SÁNCHEZ**

Madrid, 2016

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

DEPARTAMENTO DE MUSICOLOGÍA



**EL BALLET ROMÁNTICO EN EL TEATRO DEL CIRCO DE
MADRID (1842-50).
ACTIVIDAD Y RECEPCIÓN**

Tesis Doctoral presentada por
Laura Hormigón Vicente

Bajo la dirección del Doctor
Víctor Sánchez Sánchez

Madrid, 2016

A mi hija Vera, mi mayor alegría

AGRADECIMIENTOS

Gracias a la Comisión de Doctorado, formada entonces por María Nagore Ferrer, Victoria Eli y Cristina Bordás por haberme aceptado en el programa de doctorado de este departamento. También a Elena Torres por su amabilidad de siempre.

Gracias a mi director, Víctor Sánchez por haber aceptado embarcarse en esta Tesis sobre ballet. Por dedicarme su tiempo y responder a mis cuestiones sin demora, así como por haber compartido conmigo su experiencia, consejos, sugerencias, comentarios y precisiones. Su guía y su apoyo han sido fundamentales para llevar a buen puerto este trabajo.

Gracias a M^a Luz González Peña, Directora del CEDOA, por la rapidez y amabilidad a la hora de responder a mis consultas y por extensión a Aurora Cobo, de la Unión Musical Española S. L., por la cesión de algunos materiales musicales.

Gracias a Isabel Ortega de la sala Goya de la Biblioteca Nacional, por facilitarme el acceso a sus fondos. A Celia Martínez Cristina de la Biblioteca de la Fundación Juan March, por permitirme la consulta de sus fondos en la distancia. A David Ruiz del Archivo del Teatro Principal de Zaragoza, por las informaciones sobre el paso de Guy Stephan por la ciudad. A María Álvarez Villamil por proporcionarme la partitura de un baile que se custodia en el fondo de la Casa de Navascués, sobre el que está trabajando. Al guitarrista y Doctor Guillermo Castro Buendía, por haberme facilitado su libro de investigación sobre la música de algunos bailes españoles. Igualmente a la Biblioteca Musical Víctor Espinós mi agradecimiento por la eficiencia a la hora del acceso a sus partituras. Gracias al Archivo Histórico Nacional y a todos los responsables de Archivos, Bibliotecas y diversas instituciones consultadas.

Gracias a la ya Doctora Cristina Aguilar por haberme ayudado a llegar al Departamento de Musicología, por los materiales compartidos mutuamente y por los que vendrán... y por su cercanía y cariño.

Gracias al maestro Luis de Tavira por haber rebuscado en las librerías anticuarias de Ciudad de México y encontrado felizmente para mí, una obra descatalogada y fundamental publicada en México; y a su vez a Ignacio García por ejercer de mensajero y hacerme llegar sendos libros del otro lado del atlántico.

Gracias a la historiadora del ballet Olga Shkarpetkina, "mi hermana rusa", por facilitarme diferentes materiales publicados en ruso y por la confianza que siempre ha tenido en mí.

Un agradecimiento especial a la pianista Carmen Esteban por uno de los regalos más emocionantes que me podía hacer: permitirme escuchar, interpretadas por ella, algunas de las piezas que se bailaron en el Teatro del Circo. También a Tomás Adrián por diseñarme y obsequiarme una preciosa portada.

Para mi familia no tengo palabras suficientes con las que mostrarles mi agradecimiento. Gracias infinitas por haberme inculcado la importancia de la formación, la capacidad de trabajo, la constancia y la perseverancia. Pero, sobre todo, gracias por vuestro apoyo, por soportar mis ausencias y por cubrir con Vera, mi hija, las horas en las que he estado absorta en esta investigación. Tantos momentos de dedicación necesaria que no habría podido tener sin vuestra ayuda.

ÍNDICE

ÍNDICE

[RESUMEN]	I
[ABSTRACT]	III
PRESENTACIÓN	1

INTRODUCCIÓN

1. ESTADO DE LA CUESTIÓN	5
1.1 Estudios sobre ballet romántico	5
1.2 Estudios sobre ballet romántico en España	12
1.3 Teatros, música y sociedad en Madrid a mediados del siglo XIX ...	17
1.3.1 La sociedad isabelina	17
1.3.2 La actividad teatral en Madrid a mediados del siglo XIX	20
1.3.3 El Teatro del Circo desde el punto de vista arquitectónico....	21
1.3.4 La ópera y la música en el Teatro del Circo	24
1.4. Estudios sobre compositores e iconografía	32
2. OBJETIVOS	37
3. FUENTES	39
3.1 Bibliografía general y específica sobre ballet e historia de la danza	39
3.2 Epistolarios, Memorias y biografías de personajes	40
3.3 Fuentes hemerográficas españolas y europeas	41
3.4 Representaciones iconográficas del siglo XIX, figurines y diseños de escenografía	41
3.5 Libretos de los ballets	42
3.6 Partituras de los ballets representados en Madrid	42

3.7 Documentos históricos	43
4. ESTRUCTURA DE LA TESIS	45

PRIMERA PARTE. EL BALLE EN EL TEATRO DEL CIRCO DE MADRID

CAPÍTULO I. EL BALLE ROMÁNTICO	51
1. CARACTERÍSTICAS DEL BALLE ROMÁNTICO	54
2. TÉCNICA Y ESTILO DEL BALLE ROMÁNTICO	69
3. TEMÁTICA DE LAS OBRAS	77
3.1 Sobrenatural o fantástica	77
3.2 Realista	82
4. DIFUSIÓN DEL BALLE ROMÁNTICO	87
5. LOS BALLETS EN LAS ÓPERAS	92
6. FIGURAS FEMENINAS DEL BALLE ROMÁNTICO	94
6.1 María Taglioni, la etérea	96
6.2 Fanny Elssler y su baile <i>terre à terre</i>	98
6.3 Carlotta Grisi, la primera Giselle	100
6.4 Fanny Cerrito, bailarina y coreógrafa romántica	102
6.5 La danesa Lucile Grahn	103
7. BAILARINES Y COREÓGRAFOS DE LA ETAPA ROMÁNTICA	104
7.1 Filippo Taglioni, el compositor de ballets para su hija María	105
7.2 Jean Coralli, coreógrafo romántico	106
7.3 Joseph Mazilier, bailarín y coreógrafo	107
7.4 Jules Perrot, el "Taglioni varón"	108
7.5 Lucien Petipa, ejemplo de primer bailarín romántico por excelencia	111
7.6 Arthur Saint-Léon o el violinista que bailaba	113
CAPÍTULO II. TEATRO Y SOCIEDAD EN EL MADRID ISABELINO.....	117
1. LA SOCIEDAD ISABELINA	117

2. EL ENTORNO FILARMÓNICO DE PALACIO Y LOS BAILES DE SOCIEDAD	134
3. TEATROS Y CIRCOS DE MADRID	145
4. FUNCIONAMIENTO DE LOS TEATROS	158

CAPÍTULO III. EL TEATRO DEL CIRCO 171

1. EL TEATRO DEL CIRCO	171
1.1 El Teatro del Circo como edificio	171
1.2 La actividad del teatro	177
2. LA GESTIÓN DEL TEATRO	179
2.1 Los inicios (1842-44)	179
2.2 Los años de esplendor: José de Salamanca	181
2.3 El teatro después de Salamanca: la guerra coreográfica	189
3. ESCENOGRAFÍA	197
3.1 Características generales y escenógrafos más destacados	198
3.2 Eusebio Lucini	201
4. LA ACTIVIDAD MUSICAL EN EL TEATRO DEL CIRCO	204
4.1 La orquesta	204
4.2 Las representaciones operísticas	207
4.3 Los conciertos	212
4.4 Los Directores de la orquesta del teatro	214
4.4.1 Ramón Carnicer	215
4.4.2 Giuseppe (José) Borio y Félix Ramos	217
4.4.3 Hippolyte Gondois	217
4.4.4 Vincenzo (Vicente) Bonetti	219
4.4.5 Johann (Juan) Daniel Skoczopole	220
4.4.6 Basilio Basili	225

CAPÍTULO IV. EL BALLETO EN EL TEATRO DEL CIRCO 227

1. LA ACADEMIA DE BAILE DEL TEATRO	229
2. LOS MAESTROS DE BAILE DEL TEATRO DEL CIRCO	233
2.1 Federico Massini (1842-43)	235
2.2 Achille Henry (1843)	237

2.3 Giuseppe (José) Villa (1843-44)	238
2.4 Jean Baptiste Barrez (1844-45)	240
2.5 Jean Antoine Petipa (1845-47)	243
2.6 Auguste Lefebvre (1847-48)	247
2.7 Antonio Appiani (1848-50)	250
3. BAILARINES MÁS DESTACADOS DEL TEATRO DEL CIRCO	253
3.1 Bailarines de los primeros años	253
3.1.1 Emile Rouquet y Celina Petit	253
3.1.2 Tomasso Ferrante	255
3.2 Las grandes estrellas	257
3.2.1 Marie Guy Stephan	257
3.2.2 Marius Petipa	264
3.2.3 Pierre Massot	270
3.2.4 Sofia Fuoco	272
3.2.5 Gustave Carey	275
3.3 Bailarines secundarios	277
3.3.1 Tomasa Monjardín y Giuseppa (Josefa) Clerici	277
3.3.2 Clotilde Laborderie y Thérèse Ferdinand	279
3.3.3 La familia Monet	282
3.3.4 Las alumnas de la Academia: María Edo, Petra Alegría y Dolores Montero	283

SEGUNDA PARTE. ANÁLISIS Y RECEPCIÓN DE LOS BALLETS REPRESENTADOS EN EL TEATRO DEL CIRCO

1. LOS BALLETS DE TEMÁTICA FANTÁSTICA O SOBRENATURAL	295
1.1 <i>La Sylphide</i>, el primer ballet romántico	295
1.1.1 Una versión poco francesa de <i>La Sylfide</i> en el Teatro del Circo	303
1.1.2 Competencia entre <i>La Sylfide</i> y <i>La Sylfida</i> en Madrid	314

1.2 <i>Giselle ou les willis</i>, el gran ballet romántico	321
1.2.1 <i>Gisela o las wilis</i> en Madrid	340
1.2.2 Una exitosa presentación de Marie Guy Stephan en Madrid	349
1.3 <i>Le lac des fées</i>, una ópera convertida en ballet	359
1.3.1 <i>El lago de las hadas</i> y su popular <i>galop</i>	370
1.3.2 El sorprendente éxito de <i>El lago de las hadas</i> en Madrid	377
1.4 <i>La Péri</i>, un ballet oriental	385
1.4.1 Una <i>Péri</i> muy similar a la parisina en el Teatro del Circo ...	398
1.4.2 El fracaso de <i>La Péri</i> en Madrid	407
1.5 <i>Le diable amoureux</i>, ballet protagonizado por un diablo femenino	413
1.5.1 <i>El diablo enamorado</i> en Madrid	422
1.5.2 El <i>Jaleo de Jerez</i> lo más comentado del ballet	430
1.5.3 Una producción de un lujo deslumbrante	440
1.6 <i>Ondina ou la náyade</i>, primera colaboración de Perrot y Pugni...	451
1.6.1 <i>La Ondina</i> en Madrid, otro ballet precedido por un estreno verdiano	467
1.6.2 El revuelo causado por Petipa con el beso del <i>Paso stirio</i>	475
1.6.3 <i>La Ondina</i> y la censura. Con la Iglesia hemos topado	485
1.7 <i>Griseldis ou le cinq sens</i>, un ballet estrenado en mal momento...	491
1.7.1 <i>Los cinco sentidos</i> en el Teatro del Circo, un éxito que superó al de París	503
1.7.2 Sofia Fuoco conquista al público madrileño	514
 2. LOS BALLETS DE TEMÁTICA REALISTA	521
2.1 <i>La jolie fille de Gand</i>, una superproducción parisina	521
2.1.1 Un estreno madrileño lleno de expectación	534
2.1.2 El baile de la <i>polca</i> llega a Madrid	547
2.2 <i>Esmeralda</i>, una novela de Victor Hugo llevada al ballet	557
2.2.1 <i>La Esmeralda</i> estrenada en Madrid a beneficio de Guy Stephan	572
2.2.2 Un ansiado estreno que no decepcionó	581

2.3 <i>El Corsario</i> , un ballet con numerosas puestas en escena	593
2.3.1 <i>El Corsario</i> en Madrid, un combate naval con cañonazos incluidos	599
2.3.2 Recepción de <i>El Corsario</i> en Madrid, un verdadero éxito para Eusebio Lucini	611
2.4 <i>Le diable à quatre</i> , una comedia moralizante transformada en ballet	621
2.4.1 <i>El diablo a cuatro</i> en Madrid, último ballet de la empresa de José de Salamanca	635
2.4.2 Recepción de <i>El diablo a cuatro</i> y despedida de Guy Stephan	646
2.5 <i>Catarina ou la fille du bandit</i> y su famoso <i>Pas stratégique</i>	651
2.5.1 Una <i>Catalina</i> bastante transformada en Madrid	667
2.5.2 Recepción de <i>Catalina</i> , un ballet poco programado por la marcha de la Fouco	677
 3. BALLETS CREADOS PARA EL TEATRO DEL CIRCO	685
3.1 <i>Farfarella o la hija del infierno</i> , creación de Jean Antoine Petipa para el Teatro del Circo	685
3.1.1 <i>Farfarella</i> , un gran éxito inesperado	700
3.2 <i>Alba Flor la pesarosa</i> , un popurrí musical ambientado en España	713
3.2.1 Un ballet de corta existencia	724
3.3 <i>El diablillo y la aldeana</i> , presentación de Sofia Fuoco en Madrid	731
3.3.1 Recepción de un ballet sin grandes pretensiones	744
 CONCLUSIONES	751
BIBLIOGRAFÍA	763
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES	793

ANEXOS

ANEXO I: LISTADO DE LAS COMPAÑÍAS DE BAILE DE 1842 A 1850	805
ANEXO II: CARTELERA DE BALLETS Y ÓPERAS DE 1842-1850	813
ANEXO III: LIBRETOS ORIGINALES DE LOS BALLETS REPRESENTADOS EN EL TEATRO DEL CIRCO	857
ANEXO IV: PARTITURAS DE ALGUNAS DANZAS DE LOS BALLETS INTERPRETADOS EN EL TEATRO DEL CIRCO ¹	859

¹ Contenido de los Anexos III y IV en CD adjunto.

RESUMEN

La Tesis Doctoral *El ballet romántico en el Teatro del Circo de Madrid (1842-50). Actividad y recepción*, trata sobre la presencia, relevancia, desarrollo y recepción del ballet romántico en este coliseo madrileño durante la década de 1840. El trabajo se articula en dos partes: una histórica, centrada en la presencia del ballet en la sociedad madrileña de la época, y otra analítica, en la que se profundiza en la recepción de quince ballets significativos.

La primera parte se inicia con un capítulo donde se estudian las características generales de los ballets románticos estrenados en Europa, los elementos propios de la técnica y estilo de estos ballets y la temática de las obras. Además se destaca la difusión y circulación internacional que tuvieron tanto las coreografías como los intérpretes durante este periodo.

El segundo capítulo presenta el marco histórico y social en el que se ha desarrollado la investigación y se comenta el funcionamiento del entramado teatral y cultural de Madrid entre 1842-50 y su relación con la sociedad madrileña. A lo largo del tercer capítulo se tratan diferentes aspectos relacionados con el Teatro del Circo. Se señalan sus peculiaridades como edificio y su programación habitual de lírica y ballet. Se realiza también un recorrido cronológico por los diferentes empresarios que estuvieron al frente del teatro, para finalizar con un panorama complementario de la actividad lírica y musical desarrollada en el teatro.

El último capítulo de la primera parte está dedicado a la actividad de ballet desarrollada en el Teatro del Circo entre 1842-50. En primer lugar se introduce la actividad de la Academia de baile del teatro como centro de formación de futuros bailarines. Después se presenta, cronológicamente, a los maestros que estuvieron al frente de la compañía de baile en sus diferentes etapas y se señala también el repertorio que cada uno escenificó. Por último se incluye una semblanza biográfica de algunos de los artistas más destacados que pasaron por el teatro y sus conexiones con otros teatros internacionales.

En la segunda parte de la Tesis se presenta el análisis y recepción, en su época y contexto, de los ballets románticos representados en el Teatro del

Circo durante nuestros años de estudio, comentando los aspectos comunes y divergentes entre las puestas en escena de los ballets originales y las madrileñas. Se analizan en profundidad quince títulos, agrupados por sus temáticas principales: la fantástica o sobrenatural, la realista, y tres ballets creados especialmente para el propio Teatro del Circo.

Entre los objetivos de la Tesis se pretende:

- Conocer la presencia y relevancia del ballet romántico en la historia de los espectáculos teatrales de Madrid durante la década de 1840, cubriendo el vacío historiográfico existente.
- Reflexionar sobre la interacción cultural entre España y Francia, cuna del ballet romántico, evidenciando la existencia de un repertorio de ballet común en ambos países.
- Presentar el funcionamiento de las compañías de baile que trabajaron en el Teatro del Circo y analizar la recepción de los ballets en la época y contexto, con respecto al estreno original.
- Localizar la mayor cantidad de partituras posibles de las danzas que se interpretaron dentro de los ballets completos escenificados en Madrid.
- Mostrar las conexiones y relación artística entre los bailarines y coreógrafos europeos y los españoles, y la coexistencia de intérpretes de baile nacional y extranjero en el Teatro del Circo.
- Elaborar una cartelera detallada y diaria de la programación de ballets y óperas que se representaron en el Teatro del Circo entre 1842 y 1850.

Nuestro trabajo se ha basado en la recopilación y análisis de los datos obtenidos a partir del estudio de fuentes muy diversas: los libretos, los testimonios hemerográficos, la iconografía que se conserva y otros recursos documentales, bien publicados durante el mismo siglo XIX o de aparición más reciente.

ABSTRACT

The doctoral Thesis *The Romantic ballet at the Teatro del Circo of Madrid (1842-50). Activity and Reception* studies the presence, relevance, development and reception of the romantic ballet in the Teatro del Circo of Madrid during the 1840s. The work is divided into two parts: a historical one, focused on the ballet presence in the Madrid society of the time, and other analytical, developing the reception of fifteen significant ballets.

The first part begins with a chapter where the general characteristics of the romantic ballets premiered in Europe, the elements of the technique and style of these ballets and the thematic of the works are studied. In addition we explore the dissemination and international movement that had both the choreography and performers during this period.

The second chapter presents the historical and social context in which the research has developed. We discuss the working of theatrical and cultural framework of Madrid between 1842-50 and its relationship with local society. Throughout the third chapter different aspects of the Teatro del Circo are treated: its peculiarities as a building and the usual programming of lyrical and ballet are underlined. A chronological journey is also performed by the different impresarios who managed the theater, to finish with a complementary picture of the lyrical and musical activity in the theater.

The last chapter of the first part is dedicated to the activity of ballet developed in the Teatro del Circo between 1842-50. We introduce the activity of theatre's Academy of dance as an education center for future dancers. Then we present, chronologically, the ballet masters who were at the forefront of the ballet company at different periods, and it is also noted the repertoire each one staged. Finally we include a biographical sketch of some of the most outstanding artists who worked in the theater and their connections with other international theaters.

In the second part of the Thesis we present the analysis and reception at the time and context of the romantic ballets represented at the Teatro del

Circo during our years of study, remarking the common and divergent aspects between the original staging and Madrid's one. We analyze in depth fifteen titles, grouped by their main topics: supernatural or fantastic, realistic, and three ballets created for the Teatro del Circo itself.

The main objectives of the Thesis are:

- To know the presence and relevance of the romantic ballet in the history of theatrical performances in Madrid during the 1840s, filling the existing historiographical vacuum.
- To reflect on the cultural interaction between Spain and France, cradle of the romantic ballet, showing the existence of a common ballet repertoire in both countries.
- To present the work of dance companies who performed at the Teatro del Circo and analyze the reception of the ballets at the time and context in comparison to the original premiere.
- To find the most possible scores of the dances that were interpreted within the full ballets staged in Madrid.
- To show the connections and artistic relationships between European dancers and choreographers and the Spanish ones, and the coexistence of national and foreign dance performers at the Teatro del Circo.
- To develop a detailed and daily schedule billboard of ballets and operas performed at the Teatro del Circo between 1842 and 1850.

Our work is based on the collection and analysis of data obtained from the study of many different sources: the librettos, contemporary press testimonials, the iconography and other documentary resources, published during the same nineteenth century or more recently appeared.

PRESENTACIÓN

Desde que cumplí los cuatro años tenía claro que quería ser bailarina de ballet. Tal era mi insistencia que, con esa edad, mi abuela materna me regaló mis primeras zapatillas y un pequeño tutú blanco que todavía conservo. Lo que podía parecer un deseo infantil pasajero fue cobrando cada vez más fuerza hasta que, con dieciocho años, y después de haber terminado mis estudios de ballet con Matrícula de honor, comencé mi andadura profesional en el Ballet Nacional de Cuba, dirigido por Alicia Alonso, donde fui varios años primera bailarina. Posteriormente bailé mucho en Rusia y tuve mi propia compañía en España (Danzarte Ballet) con la que llevé a escena varios espectáculos propios y realicé giras nacionales e internacionales.

A lo largo de mi carrera he tenido la suerte de bailar en teatros de todo el mundo. He podido trabajar directamente con grandes figuras del ballet y conocer diferentes escuelas y su forma de trabajar, interpretar y escenificar el repertorio clásico y romántico, algo que ha sido verdaderamente enriquecedor para mí. Además he tenido la posibilidad de interpretar los papeles protagonistas de ballets como *Giselle*, *El lago de los cisnes*, *La bella durmiente*, *Cascanueces*, *Don Quijote*, *La Bayadera*, *Coppelia*, *Romeo y Julieta*, *La cenicienta*, *Las Sílides*, *Carmen*, *Apolo*, *Bodas de Sangre*, etc.

Paralelamente a mi formación como bailarina nunca abandoné mi formación académica, algo que agradezco sinceramente a mis padres. Terminé mis estudios, hice selectividad y fui el primer expediente de la primera promoción surgida de la llamada Cátedra Alicia Alonso, un título propio que entonces se estudiaba en la Universidad Complutense. Más recientemente cursé el Máster en Artes Escénicas en la Universidad Rey Juan Carlos. Comencé a compaginar mi carrera internacional como bailarina con la publicación de mis primeros artículos sobre diferentes aspectos del ballet y fue a partir de entonces cuando fui descubriendo que también podría sentirme realizada y disfrutar abordando el ballet desde el punto de vista teórico y académico.

El momento decisivo vino en 2010 cuando publiqué el libro *Marius Petipa en España (1844-1847). Memorias y otros materiales*. En ese momento se cumplía el centenario de la muerte del gran coreógrafo y me propuse, como homenaje personal a su relevante figura, estudiar lo más detallada y fielmente posible la estancia de Petipa en nuestro país, sacando a la luz mucha información desconocida hasta el momento. Mientras llevaba a cabo esa investigación pude constatar nuevamente los grandes vacíos que existían en la historiografía del ballet en España y todo lo que faltaba por estudiar sobre la presencia del ballet romántico y sus figuras en nuestro país, así que me planteé, como proyecto futuro, el profundizar en ese tema.

Ese mismo año mi vida profesional dio un giro absoluto, una importante lesión de cadera me obligó a retirarme de los escenarios. Gracias a que tenía abierta la posibilidad de orientarme hacia la vía teórica y de investigación, y que había encontrado una gran satisfacción dedicándome a ella, no dudé en enfrascarme en esta Tesis Doctoral que ahora presento.

Como ya he comentado, la investigación realizada sobre Marius Petipa me colocó en el punto de partida de un tema en el que he pretendido indagar, profundizar, sacar a la luz y poner en valor qué fue lo que sucedió con la representación de los grandes ballets románticos escenificados en el Teatro del Circo de Madrid durante la década de 1840.

Se ha pretendido llenar el vacío historiográfico existente. En los últimos años se han desarrollado algunos estudios sobre la danza y el ballet en España, pero la recepción del gran ballet romántico apenas se ha explorado. Se hacía necesario abordar un estudio riguroso sobre las fuentes originales, a pesar de la dificultad que supone el manejo de unas fuentes necesariamente efímeras, que apenas nos ofrecen un reflejo lejano de lo que sucedió sobre la escena madrileña de la época.

Espero que este trabajo, cuya elaboración he disfrutado en paralelo con la experiencia de ser madre, sirva de referente para nuevas investigaciones historiográficas que se realicen en nuestro país.

INTRODUCCIÓN

1. ESTADO DE LA CUESTIÓN

1.1 ESTUDIOS SOBRE BALLET ROMÁNTICO

La historiografía del ballet a nivel internacional se ha aproximado con frecuencia y en profundidad, especialmente durante el siglo XX, al tema del ballet romántico. Autores como Ivor Guest (1920-) publicaron monografías fundamentales dedicadas tanto al ballet romántico en Francia¹ como en Inglaterra², obras que arrojan gran cantidad de datos y valiosa información sobre el proceso de creación de los ballets románticos que se estrenaron en estos países, y sobre los bailarines y coreógrafos que trabajaron en los teatros de Londres y París. También debemos destacar los estudios biográficos que el mismo autor realizó sobre importantes personalidades de la etapa romántica, como el dedicado al coreógrafo Jules Perrot³ o a las bailarinas Fanny Cerrito⁴ y Fanny Elssler⁵. Estas publicaciones realizadas por el longevo escritor inglés constituyen un material bibliográfico de indiscutible valor ya que, además de profundizar en la trayectoria individual y personal de algunas de las figuras más relevantes de la etapa romántica, nos permiten conocer la gran actividad balletística y la circulación de bailarinas, coreógrafos y obras que se desarrolló en los teatros europeos, llegando incluso a Latinoamérica y Estados Unidos.

También el historiador inglés Cyril W. Beaumont (1891-1976) realizó una interesante aportación a la historiografía del ballet romántico con su estudio monográfico sobre la puesta en escena original de *Giselle*⁶ en 1841, en el que incluye el libreto original y comenta el proceso de concepción del ballet refiriéndose a la coreografía, la música, los intérpretes, la escenografía y el vestuario. De especial interés son los capítulos en los que el autor hace un estudio de las características psicológicas de los ocho personajes principales

¹ Ivor F. Guest: *The romantic ballet in Paris*. Londres: Dance Books, 2008. La primera edición de este libro se realizó en 1966.

² Ivor F. Guest: *The romantic ballet in England*. Middletown: Wesleyan University Press, 1972.

³ Ivor F. Guest: *Jules Perrot. Master of the romantic ballet*. Londres: Dance books, 1984.

⁴ Ivor F. Guest: *Fanny Cerrito. The life of a romantic ballerina*. Londres: Dance books, 1974.

⁵ Ivor F. Guest: *Fanny Elssler. The pagan ballerina*. Middletown: Wesleyan University Press, 1970.

⁶ Cyril W. Beaumont: *The ballet called Giselle*. Alton: Dance Books, 2011. La primera edición de este libro se realizó en 1944.

del ballet (pp. 78-84) y aquellos en los que aborda detalles concretos de la puesta en escena original de *Giselle* (pp. 103-08 y 120-25). Sin embargo resultan bastante confusos los apartados en los que presenta el guión coreográfico simplificado de los pasos que componían la coreografía del ballet, especialmente el dedicado al 1^{er} acto. Desde el punto de vista iconográfico se incluyen en el libro algunos figurines y bocetos de la escenografía original y fotografías de puestas en escena posteriores, todas ellas en blanco y negro. Algunas de estas imágenes no son ciertamente novedosas porque provienen del libro *Les beautés de L'Opéra*⁷, en el que nos detendremos más adelante. En cuanto a los figurines, y gracias a los avances de la digitalización, hoy se pueden consultar y ver los originales en color en la web de la Biblioteca Nacional de Francia.

Por otra parte, dentro de la extensa bibliografía de este autor debemos destacar *The Complete Book of Ballets*⁸, un libro fundamental que hemos consultado frecuentemente, y una de sus aportaciones historiográficas más relevantes ya que va más allá del campo exclusivo del ballet romántico. En este volumen Beaumont reproduce los libretos originales de más de 190 ballets, precedidos por una semblanza biográfica de sus coreógrafos y un comentario, más o menos extenso, sobre la recepción de los estrenos de las obras aportando además, en la mayoría de los casos, referencias sobre la primera puesta en escena londinense. El libro se inicia con un ballet de Dauberval y concluye con algunas coreografías creadas en Rusia antes de 1940. Progresivamente el autor fue dedicando otros volúmenes a los ballets realizados por coreógrafos del siglo XX.

El coleccionista Edwin Binney 3^o escribió en 1965 un libro, que se reeditó en español en 2011⁹, sobre Gautier y sus facetas tanto de escritor de libretos como de crítico de ballet. El autor examina los ballets en cuya creación participó el escritor y con ello recorre algunos de los hitos del ballet romántico, sus bailarinas, compositores, coreógrafos, etc. También bucea en las fuentes que pudo utilizar el crítico para la creación de sus libretos, además

⁷ VV. AA.: *Les beautés de L'Opéra*. París: Sourele, 1845.

⁸ Beaumont: *Complete book of ballets*. Londres: Ex Libris, 1951.

⁹ Edwin Binney: *Los ballets de Théophile Gautier*. México: Instituto Nac. de Bellas Artes y Literatura, 2011.

de abordar aspectos y conceptos característicos del pensamiento de Gautier, como la idealización de las bailarinas –en especial Carlotta Grisi–, el gusto por lo exótico o el rechazo hacia los bailarines masculinos.

En 1978 Susan Au publicó unos interesantes artículos sobre dos ballets coreografiados por Jules Perrot, uno dedicado a diferentes aspectos de *La Ondina*¹⁰ y otro a *Catarina o la fille du bandit*¹¹ donde analizaba el hecho de que en el libreto de un ballet se aceptara la posibilidad de que una mujer se convirtiera en jefa de un grupo de bandidos.

Como ejemplo de los nuevos análisis que se están realizando a nivel internacional encontramos un enjundioso libro cuya edición corre a cargo de Garafola¹² y en el que se aborda, entre otros temas, el de la recepción europea de las danzas nacionales y entre ellas las españolas, capítulo realizado por Arkin y Smith¹³. A lo largo de este extenso artículo observamos cómo está cambiando la consideración que se tenía de las danzas nacionales, en general, dentro de los ballets románticos, donde realmente desempeñaban un papel fundamental y no solo decorativo y secundario como se ha venido afirmando durante años. A lo largo de nuestra investigación, y después del estudio detallado de varias coreografías de este periodo, hemos podido comprobar que la propuesta de estas autoras es correcta, por lo que nos sumamos a ella.

En el volumen editado por Garafola se incluyen también otros textos de gran interés como el de Poesio¹⁴, sobre la relevante figura de Carlo Blasis, o el análisis que Chapman¹⁵ realiza del crítico Jules Janin y su forma de escribir las reseñas de ballet. Respecto a la aparición del baile en puntas y la consecuente transformación iconográfica de la bailarina trata el artículo a cargo de Chazin-Bennahum¹⁶.

¹⁰ Susan Au: "The shadow of herself: some sources of Jules Perrot's *Ondine*", *Dance Chronicle*, vol. 2. nº 3. Taylor & Francis. 1978.

¹¹ Susan Au: "The bandit ballerina: some sources of Jules Perrot's *Catarina*", *Dance Research Journal*, vol. 10. nº 2. 1978

¹² Lynn Garafola (ed.): *Rethinking the Sylph. New perspectives on the romantic ballet*. Middletown: Wesleyan University Press, 1997.

¹³ Lisa Arkin y Marian Smith: "National dance in the romantic ballet", *Rethinking the Sylph...*, pp. 11-68.

¹⁴ Giannandrea Poesio: "Blasis, the Italian ballo and the male sylph", *Rethinking the Sylph...*, pp. 131-41.

¹⁵ Juan Chapman: "Jules Janin: Romantic critic", *Rethinking the Sylph...*, pp. 197-205. El autor también publicó: "Jules Janin and the ballet", *Dance Research* vol. 7, nº 1, 1989, pp. 65-77.

¹⁶ Judith Chazin-Bennahum: "Women of faint heart and steel toes", *Rethinking the Sylph...*, pp. 121-30.

En los inicios del siglo XXI han visto la luz monografías sobre algunos ballets románticos como las editadas por la musicóloga e historiadora Marian Smith. Una de ellas se centra en el estudio de los elementos comunes y divergentes de los ballets y óperas escenificados durante los años en que tuvo lugar el estreno de *Giselle*¹⁷ (1841). En varios momentos del libro la autora recurre al análisis musicológico de diferentes fragmentos de algunas obras, pero lo que resulta muy enriquecedor de este trabajo son las numerosas tablas y/o cuadros que incluye. En ellos va mostrando la gran cantidad de elementos comunes entre las óperas y ballets de ese periodo. Desde la localización geográfica común de algunos libretos (pp. 22-24) y (pp. 62-65), las similitudes argumentales que se repiten (pp. 26-27), la ubicación de los divertimentos de baile dentro de las obras (p. 35), la cantidad de vestuario nuevo y/o reutilizado (pp. 49-50), etc.

Debemos destacar el cuadro en el que la autora señala los diferentes "préstamos musicales" o música preexistente procedente de obras anteriores que fueron incluidas en las nuevas creaciones, desde 1777 a 1845 (pp. 104-107). Desgraciadamente, y como ya hemos señalado, esta publicación solo se centra en los años próximos al estreno de *Giselle* por lo que, en algunos momentos, no llega a abordar algunos de los ballets románticos posteriores que sí debemos analizar en nuestro trabajo. Lo cierto es que, antes de realizar este libro, Smith ya había profundizado en la cuestión de los préstamos musicales. Por ejemplo debemos destacar su enjundioso artículo publicado en la revista *Dance Research Journal*.¹⁸

Otro de los trabajos fundamentales de Smith es el que edita, con la colaboración de otros autores, sobre la producción original de *La Sylphide*¹⁹ (1832) y en el que también se realiza un análisis de algunas de sus versiones posteriores, como las representadas en Dinamarca (1836) e Italia. En este volumen también encontramos capítulos dedicados al estudio y/o análisis musicológico de la partitura original del ballet. Como hemos comentado, el libro destina varios apartados a la versión danesa de *La Sylphide*, tanto a la

¹⁷ Marian Smith: *Ballet and opera in the age of Giselle*. Princeton University Press, 2000.

¹⁸ Marian Smith: "Borrowings and original music: A dilemma for the ballet-pantomime composer", *Dance Research Journal*, vol. 6. nº 2. 1988, pp. 3-29.

¹⁹ Marian Smith (ed.): *La Sylphide 1832 and beyond*. Gran Bretaña: Dance Books, 2012.

coreografía de Bournonville como a la nueva partitura creada exprofeso por Lovenshold.

En lo referente a esta publicación ha sido de especial interés para nuestro trabajo la parte que se centra en las puestas en escena italianas de *La Sylphide*, a cargo de Di Tondo²⁰. A lo largo de un extenso artículo la autora va desgranando, además de las peculiaridades del estilo del ballet romántico en Italia, cómo los diferentes coreógrafos italianos que escenificaron el ballet – desde el propio Taglioni cuando llevó él mismo a escena el ballet en Italia, pasando por Cortesi, Rugali, Galzerani, Giuliani, Ferranti, Massini y otros –, fueron realizando modificaciones en el libreto, la coreografía y la partitura, para adaptarlo al gusto del público italiano. La utilidad de este estudio para nosotros radica en que precisamente la puesta en escena de *La Sylphide* que se realizó en el Teatro del Circo fue escenificada por el italiano Federico Massini y, como veremos, a partir de la versión italiana de F. Taglioni, no de la original parisina. Al final del capítulo, Di Tondo incluye un esclarecedor apéndice cronológico de las numerosas versiones y representaciones de *La Sylphide* en los teatros italianos.

La contribución de Smith a este monográfico dedicado a *La Sylphide* es un artículo²¹ en el que vuelve a abordar el tema de la presencia y/o relevancia de los bailarines masculinos en los ballets románticos. En el *Cambridge Opera Journal*²² la autora ya había publicado un convincente artículo respecto a este asunto y en esta ocasión vuelve a desarrollar el tema con mucha claridad, y con el objetivo general de "deshacer algunos de los daños que la canonización de Levinson de *La Sylphide* han causado en la reputación de los bailarines del siglo XIX"²³. Debemos recordar que las opiniones de André Levinson, publicadas en las primeras décadas de 1900, defendían a María Taglioni por encima de todos sus contemporáneos, ya fueran bailarines hombres o mujeres. Sendos artículos de Smith resultan de vital importancia a la hora de desterrar determinados tópicos que se vienen arrastrando sobre el verdadero

²⁰ Ornella Di Tondo: "The Italian *Silfide* and the contentious reception of ultramontane ballet". *La Sylphide 1832 and beyond*. Gran Bretaña: Dance Books, 2012, pp. 170-232.

²¹ Marian Smith: "Levinson's *Sylphide* and the danseur's bad reputation". *La Sylphide 1832 and beyond*. Gran Bretaña: Dance Books, 2012, pp. 258-90.

²² Marian Smith: "The disappearing danseur", *Cambridge Opera Journal* nº 19, 1: 2007, pp. 33-57.

²³ Smith: "Levinson's *Sylphide*"..., p. 259.

papel de los hombres en el ballet romántico y descartar, de una vez por todas, afirmaciones como la de que los bailarines se limitaron a ser "la tercera pierna de la bailarina".

Por otra parte, a nivel internacional también existen algunas Tesis doctorales que han realizado aproximaciones concretas a ballets del periodo romántico, como la realizada por Collins sobre el ballet *Le diable à quatre* de Adam.²⁴

En lo que se refiere al desarrollo del ballet en Italia nos ha resultado muy interesante la publicación a cargo de varias autoras, y dirigida por Pappacena²⁵, en la que a través de la reconstrucción de la actividad balletística llevada a cabo de tres grandes teatros italianos se presenta el panorama del ballet, sus intérpretes, repertorio y coreógrafos en Italia durante el siglo XIX. También en Rusia se han publicado monografías dedicadas al ballet romántico, entre ellas destacamos la de la historiadora Krasovskaya²⁶.

En Latinoamérica también se han realizado investigaciones centradas en el ballet romántico. Publicaciones de las que la historiografía española del ballet debería tomar ejemplo. En México, Tortajada²⁷ dedicó un extenso artículo a las bailarinas románticas, pero debemos destacar especialmente el trabajo de la investigadora Ramos Smith²⁸ quien, como su colega Guest, dedicó todo un volumen a la presencia y desarrollo del ballet romántico en México y sus figuras extranjeras y locales. Lo interesante de esta monografía, entre otras cosas, es que nos permite observar cómo existía entonces una continua circulación, tanto de repertorio estrenado en Europa, como de figuras relevantes que realizaban grandes y exitosas temporadas artísticas para las que se solía contratar a algunos bailarines locales. Una de estas rutas partía de Europa y recorría ciudades como La Habana, Nueva Orleans,

²⁴ Willa J. Collins: *Historical perspectives on Adolphe Adam's "Le diable à quatre"*. Master Tesis, Rice University. (2001). <http://hdl.handle.net/1911/17410>

²⁵ VV. AA.: *Le ballet en Italie: La Scala, La Fenice, Le San Carlo: du XVIIIe siècle à nos jours*. Roma: Gremese, 1998.

²⁶ Vera Krasovskaya: *Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Романтизм/ Zapadnoevropejskij baletnyj teatr. Ocherki istorii. Romantizm. (El ballet en Europa occidental. Romanticismo)*. Moscú: ART, 1996.

²⁷ Margarita Tortajada: "Mujeres-diosas: las *ballerinas* románticas", *Tiempo 45 caríatide*. México: 2004.

²⁸ Maya Ramos Smith: *El ballet en México en el siglo XIX: De la independencia al segundo imperio (1825-1867)*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991.

Veracruz y México capital, entre otras ciudades. También debemos señalar el escueto pero novedoso aporte iconográfico que realiza Ramos ya que en este libro incluye algunos grabados y/o fotografías de bailarines que son prácticamente desconocidos en España. Entre estas imágenes encontramos a las bailarinas de origen español Pilar Pavía (p. 146) y la valenciana Rosa Espert (p. 274), y a los mexicanos M^a de Jesús Moctezuma (pp. 160 y 180) y Ángel Padilla (p. 142).

Otro estudio latinoamericano en el que debemos detenernos brevemente es el de Rey Alfonso²⁹, publicado en Cuba, y que contiene elementos y protagonistas similares al de Ramos Smith, pero centrándose en el desarrollo del ballet romántico en la isla. Para el autor, uno de los momentos más relevantes de este periodo en Cuba fueron sin duda las representaciones de Fanny Elssler en La Habana (1841 y 1842) quien, sin embargo, nunca llegaría a bailar en México. Rey también señala el paso por la isla de algunos bailarines que antes de su periplo americano habían formado parte de la compañía de baile del Teatro del Circo de Madrid, por ejemplo Paul Brilliant (1851), las hermanas Rousset (1852), Rosalía Bustamante (1854), Carlos Atané (1860), Eduardo Velarde (1864) y Joséphine Petit Stephan (1842), la hermana de Marie Guy Stephan, que viajó primero a Cuba y después trabajó en Madrid.

Tampoco podemos dejar de mencionar la monografía que Swift³⁰ le dedicó al ballet en Norte América. Se trata de un libro que comienza en la década de 1820 y termina casi treinta años después, haciendo un recorrido por los diferentes ballets prerrománticos y románticos que se escenificaron en algunas ciudades norteamericanas, y por los bailarines y maestros de baile europeos que trabajaron allí, como Taglioni, Elssler, Lecomte y Petipa padre e hijo (Marius). Sin olvidarse de mencionar a los primeros bailarines románticos autóctonos como Mary Ann Lee (1823-99), Julia Turnbull, George Washington Smith (1820-99) y Augusta Maywood (1825-76) que fue la que alcanzó una carrera más internacional.

²⁹ Francisco Rey Alfonso: *Grandes momentos del ballet romántico en Cuba*. La Habana: Letras cubanas, 2002.

³⁰ Mary Grace Swift: *Belles and Beaux on their toes: Dancing stars in young America*. Washington: University Press, 1980.

1. 2 ESTUDIOS SOBRE EL BALLET ROMÁNTICO EN ESPAÑA

Debemos partir de la inexistencia de una bibliografía específica, publicada en España, sobre el tema concreto de nuestro trabajo. En 1999 Ruiz Mayordomo señalaba respecto a nuestro país que "el siglo XIX es el gran desconocido. (...) Hasta la fecha no se ha efectuado un trabajo sistemático sobre los ballets importados, los creados, su difusión, ni sobre la trayectoria de los bailarines dentro de la geografía española"³¹, y lo cierto es que se ha avanzado muy poco desde que se publicaran estas palabras.

Cuando se habla de historia de la danza en España, y más concretamente del ballet clásico o "francés" durante el siglo XIX, se recurre con demasiada frecuencia a ciertos tópicos como el de la inexistencia o la falta de tradición, que tienen muy poco que ver con la realidad teatral del momento y que debemos intentar desterrar. Estos tópicos, unidos a la generación de "teorías y conclusiones a veces sin indicios ni apoyos documentales suficientes"³², no hacen sino revelar la gran ignorancia que persiste respecto al tema, ya que muchos de estos tópicos y errores siguen repitiéndose, además de demostrar que todavía existe un vacío que la historiografía del ballet debe rellenar para recuperar nuestra memoria histórica y colocar al ballet escenificado en nuestro país durante el siglo XIX en el lugar que le corresponde respecto a Europa.

Nos referimos, por ejemplo, a que la realización de un análisis de la presencia, características y recepción de los ballets románticos representados en el Teatro del Circo durante la década de 1840, es una tarea pendiente y necesaria para desarrollar la historiografía del ballet en España. Lo mismo ocurre con las compañías de baile y el repertorio escenificado a partir de 1850 en el Teatro Real, por citar solo algunos ejemplos. Esta carencia de estudios, y por tanto de información accesible, ha provocado que los ballets románticos interpretados en España, y especialmente en Madrid durante la década de los

³¹ Ma José Ruíz Mayordomo: "Espectáculos de baile y danza. Siglo XIX", *Historia de los espectáculos en España*. Madrid: Castalia, 1999, p. 322.

³² Beatriz Martínez del Fresno: "Intercambios culturales entre Francia y España a través de la danza: identidad, recepción y circulación entre los s. XVIII y XIX", *Coreografiar la historia europea: cuerpo, política, identidad y género en la danza*. Universidad de Oviedo, 2011, p. 139.

cuarenta del siglo XIX, se conviertan además en algo invisible y por ende inexistente para muchos. Este hecho no se produce necesariamente con mala intención, sino que el propio desconocimiento hace que no existan referentes para emitir un juicio o una apreciación.

La afirmación que reproducimos a continuación es aplicable a todo lo que queda por recorrer en el campo de los estudios sobre ballet en nuestro país:

la historiografía se reconstruye paulatinamente en la medida que nuevas indagaciones, nuevos documentos de todo tipo, nuevas diferencias de origen diverso y renovados análisis, permiten establecer perfiles y razones muy distintas respecto a las causas y desarrollo de los acontecimientos.³³

En 2010 publiqué el libro *Marius Petipa en España (1844-1847). Memorias y otros materiales*³⁴ dedicado a la estancia en nuestro país de este gran coreógrafo. Durante lo que podríamos denominar su "etapa española", Marius Petipa desarrolló su actividad artística como primer bailarín del Teatro del Circo de Madrid y durante unos meses bailó también en varias ciudades de Andalucía junto a Guy Stephan. En este libro, que se limitaba temporalmente al análisis de los años que Petipa pasó en nuestro país, y aunque no era el tema principal o exclusivo de mi estudio, se abordaba la cuestión de la presencia del ballet romántico en el Teatro del Circo: su repertorio, programas, cartelera de bailes que interpretó Petipa durante su estancia, críticas y organización de las temporadas teatrales, etc. Si bien la información aportada por este libro nos ha servido como punto de partida, como ya hemos señalado, desde esta publicación no ha aparecido ningún estudio o investigación nuevo que aborde o desarrolle el tema de "el ballet romántico en el Teatro del Circo de Madrid", por todo ello consideramos necesario y pertinente la realización de esta Tesis doctoral.

Por lo anteriormente expuesto, cuando se pretende realizar una investigación como la nuestra observamos, una vez más, que la bibliografía específica disponible en español es más bien escasa y que, en la que existe, el

³³ Juan P. Arregui: *Hacia una historiografía del espectáculo escénico*. Madrid: ADE, 2015, p. 9.

³⁴ Laura Hormigón: *Marius Petipa en España (1844-1847). Memorias y otros materiales*. Madrid: Danzarte Ballet S. L., 2010.

campo del ballet romántico desarrollado en España ha quedado frecuentemente excluido o ha sido poco visitado.

A mediados de la década de 1990 Markessinis³⁵ escribió el que aspiraba a convertirse, por entonces, en el único libro de texto sobre Historia de la danza publicado en nuestro país. No nos detendremos a valorar si se trata de una aportación rigurosa y contrastada, pero sí señalaremos el desconcierto que nos produce la escasez de referencias bibliográficas que aporta. Por otra parte, solo le dedica diez páginas al fecundo período del ballet romántico y, en el caso concreto de España, lo resuelve con una página y media.

Otra historia del ballet y la danza moderna fue la que realizó años más tarde Abad³⁶. Esta obra sí contiene un capítulo específico sobre el ballet romántico desarrollado en Europa pero, lamentablemente, no aborda lo que sucedió con estos ballets en España porque no habla ni sobre el repertorio ni sobre las figuras que trabajaron en nuestro país. Recientemente se acaba de presentar otra historia de la danza³⁷, realizada por varias autoras y con abundantes ilustraciones, que contiene el capítulo titulado “El siglo XIX. Del ballet romántico al academicismo ruso”, a cargo de Elvira Esteban. Como en la obra de Abad se habla del ballet romántico y de algunas de sus figuras europeas, recogiendo las ideas que ya conocemos, y mostrando un panorama europeo general en el que se señala que Guy Stephan y Marius Petipa trabajaron en España.

En 1999 Mariblanca³⁸ publicó un libro cuyo título prometía hacerlo sugerente y que nos llevaba a pensar que nos hallábamos ante una obra de gran utilidad para nosotros. Se trata sin embargo de un estudio que se centra en los bailes populares, de salón, y no contempla los bailes representados en los teatros ni siquiera en el capítulo que denomina expresamente “bailes en los teatros”. Este apartado, además de breve, resulta muy elemental y con una información totalmente escasa para nuestra investigación.

³⁵ Artemis Markessinis: *Historia de la danza desde sus orígenes*. Madrid: Librerías deportivas Esteban Sanz, 1995.

³⁶ Ana Abad Carlés: *Historia del ballet y de la danza moderna*. Madrid: Alianza. 2ª ed. 2012. El capítulo dedicado al ballet romántico tiene una extensión de 27 pp.

³⁷ *Historia de la danza. De la prehistoria al siglo XIX*. Vol. I. Valencia: Mahali, 2015. Este volumen dedica el último capítulo a la Escuela Bolera y sus representantes más destacados durante varios siglos.

³⁸ Rosario Mariblanca Caneyro: *Bailar en Madrid (1833-1950)*. Madrid: La Autora, 1999.

Ruiz Mayordomo elaboró un capítulo para el libro *Historia de los espectáculos en España*³⁹ en el que realizaba un recorrido por las peculiaridades de la danza en nuestro país durante el siglo XIX, dándole cierta relevancia a los espectáculos de baile nacional. El hecho de tener que abarcar una extensión temporal tan grande y estar incluido dentro de un volumen colectivo, que pretendía mostrar un panorama de los espectáculos en España en diferentes periodos, no le permitió evidentemente desarrollar en profundidad –en las trece páginas que ocupa su texto– muchos de los temas que plantea, en especial el de los ballets románticos representados en nuestro país durante esa etapa.

Como ejemplo de monografías que no incluyen el tema del ballet romántico dentro de su campo de estudio encontramos el libro colectivo editado por Martínez del Fresno⁴⁰ en el que se analiza la actividad coreográfica europea desde el ámbito universitario pero, como decimos, los estudios que se publican en él se centran en periodos temporales anteriores – con capítulos dedicados a la danza desarrollada entre los siglos XVI y principios del XIX– y posteriores a nuestro tema de investigación, desde 1868 al siglo XX. Por tanto, una vez más, el ballet romántico se convierte en un terreno poco explorado. Lo mismo sucede con el reciente libro, coordinado por Sanjuán⁴¹, en el que los artículos publicados llegan hasta la primera década del siglo XIX.

Sin embargo, sí se han publicado en España varios textos que han ahondado sobre las danzas españolas y su influencia y desarrollo en Europa. Por ejemplo Navarro García⁴² se centra exclusivamente en su libro en los bailes españoles y flamencos, y en sus figuras más representativas. Por tanto no hay presencia del ballet romántico, salvo por la inevitable y necesaria alusión a Guy Stephan y su *Jaleo de Jerez*.

³⁹ Ruíz Mayordomo: "Espectáculos de baile y danza"..., pp. 319-32.

⁴⁰ Martínez del Fresno (ed.): *Coreografiar la historia europea...*

⁴¹ José Ignacio Sanjuán (coordinador): *Estudios musicales del Clasicismo. Danza y ballet en España*. Madrid: Arpegio, 2015.

⁴² José Luis Navarro García: *De Telethusa a la Macarrona. Bailes andaluces y flamencos*. Sevilla: Portada, 2002.

También encontramos las obras de Plaza Orellana: *El flamenco y los románticos*⁴³, *Bailes de Andalucía en Londres y París 1830-50*⁴⁴ y *Los bailes españoles en Europa*⁴⁵. Se trata de valiosas monografías que se centran principalmente en la presencia y difusión de las danzas españolas en Europa y en las bailarinas que las interpretaron. En estas obras la autora aborda de manera puntual el tema del baile francés o extranjero escenificado en el Teatro del Circo, y sus representantes en nuestro país, pero no se trata del corpus principal de sus investigaciones. Aunque dentro de su última publicación debemos destacar el extenso capítulo que Plaza le dedica a Guy Stephan⁴⁶ y a su paso por el Circo, donde se refiere además a muchos de los bailarines que trabajaron en el teatro a lo largo de las diferentes temporadas, al repertorio de ballet que se interpretó y, en menor medida, a la acogida de éste. Un pequeño oasis dedicado al ballet francés dentro de la importancia indiscutible de los bailes españoles y sus intérpretes.

La cuestión de la exportación de la danza española y sus representantes a Europa también ha sido un tema abordado por autores no españoles. Por ejemplo Grut⁴⁷ publicó un libro en el que realiza un recorrido por diferentes bailes españoles y algunos de sus intérpretes. Y también Steingress⁴⁸, quien aborda especialmente la presencia de lo español en los escenarios parisinos a mediados del siglo XIX.

Existen, por otra parte, artículos que se centran en aspectos relativos al ballet romántico pero no específicamente sobre el que se escenificó en España. Por ejemplo los elaborados por mí, uno de ellos está dedicado al ballet en el romanticismo⁴⁹ y otro a tres ballets románticos en cuyo argumento se

⁴³ Rocío Plaza Orellana: *El flamenco y los románticos. Un viaje entre el mito y la realidad*. Sevilla: Bienal del Flamenco, 1999.

⁴⁴ Rocío Plaza Orellana: *Bailes de Andalucía en Londres y París (1830-1850)*. Cádiz: Arambel, 2005.

⁴⁵ Rocío Plaza Orellana: *Los bailes españoles en Europa. El espectáculo de los bailes de España en el s. XIX*. Córdoba: Almuzara, 2013.

⁴⁶ Rocío Plaza Orellana: *Los bailes españoles en Europa...*, Capítulo "La Güi(sic)", pp. 226-308. A partir de la pág. 335 la autora se refiere también al repertorio de ballets escenificados en el Teatro del Circo durante 1850 y a la llamada "guerra coreográfica".

⁴⁷ Marina Grut: *The Bolero school*. Londres: Dance books, 2002.

⁴⁸ Gerhard Steingress: *...Y Carmen se fue a París*. Córdoba: Almuzara, 2006.

⁴⁹ L. Hormigón: "El ballet en el Romanticismo", *ADE-Teatro*, 127. Madrid: Asociación de Directores de Escena, 2009, pp. 198-203.

escenifica la rebelión femenina⁵⁰. Puntualmente han aparecido artículos que hablan sobre algún coreógrafo, bailarín o ballet romántico concreto que se escenificó en Madrid durante esta etapa. Dos de ellos están dedicados a la estancia de Marius Petipa en España, uno a cargo de Álvarez Cañibano⁵¹ y otro escrito mí⁵² donde doy cuenta de los resultados de las últimas investigaciones. Sobre las escenificaciones de *La Sylphide* estrenadas simultáneamente en Madrid en 1842 trata el artículo de Sanjuán⁵³, quien además escribió otro sobre la presencia del coreógrafo Bartholomin en la capital.⁵⁴ Al mismo coreógrafo le dedicó otro breve artículo Stepanova⁵⁵. A la enseñanza del baile en la España romántica le dedicó Mera⁵⁶ otro artículo. Como vemos son ejemplos muy escasos, ya que nunca se ha realizado una monografía sobre el ballet romántico de forma exclusiva y en profundidad como proponemos en nuestra investigación.

1.3 TEATROS, MÚSICA Y SOCIEDAD EN MADRID A MEDIADOS DEL SIGLO XIX

1.3.1 La sociedad isabelina

No es necesario abundar en la cantidad de textos que tienen a Isabel II como protagonista –Burdíel, Comellas, Gomúz, San José, Vilches, Angelón, Guzmán de León, de Luz, Claramunt, etc.–, estas obras, junto con otras publicaciones que señalaremos más adelante, nos han permitido adentrarnos y documentarnos sobre muchos y diferentes aspectos de la sociedad isabelina del momento. También nos han ayudado a crear un marco histórico, cultural

⁵⁰ L. Hormigón: "Tres ballets de rebelión femenina en el romanticismo", *ADE-Teatro*, 152. Madrid: Asociación de Directores de Escena, 2014, pp. 45-59.

⁵¹ Antonio Álvarez Cañibano: "La estancia de Marius Petipa en España (1844-1846) y el repertorio de ballet romántico", *Delantera de paraíso: Estudios en homenaje a Luis G. Iberní*. Madrid: ICCMU, 2008.

⁵² L. Hormigón: "Marius Petipa, el gran maestro de la danza", *ADE-Teatro*, 133. Madrid: Asociación de Directores de Escena, 2010.

⁵³ Sanjuán: "La sílfide y La sílfida: el ballet romántico en Madrid en 1842", *Musicología global, musicología local*. Soc. Española de Musicología: 2013, pp. 1339-62.

⁵⁴ Sanjuán: "El ballet romántico en Madrid: Victor-Claude Bartholomin y *La Sílfida*", *La investigación de danza en España. 2012*. Valencia: Mahali, 2012.

⁵⁵ Stepanova: "El romanticismo coreográfico de Victor Claude Bartholomin en España", *La investigación en danza en España 2014*. Valencia: Mahali, 2014, pp. 319-24.

⁵⁶ Mera: "La enseñanza del baile en la España romántica. Dos instantáneas", *Danza, educación e investigación. Pasado y presente*. Málaga: Aljibe, 2015, pp. 301-11.

y social para nuestra investigación. Además, existen en ellas referencias a la asistencia habitual de la reina a los espectáculos celebrados en los teatros de la capital, entre ellos el del Circo. Entre estas obras debemos colocar en un lugar especial las publicaciones de Cambronero⁵⁷.

El Barón de Parla Verdades⁵⁸ escribió en 1849 un curioso libro en el que, gracias a este seudónimo, pudo criticar muchos aspectos de la sociedad de la época y opinar sobre algunos personajes contemporáneos pertenecientes al mundo de la política, la banca y la nobleza. Se refirió, a veces con algo de disgusto pero sin abandonar su toque irónico, al baile y a la importancia que este había adquirido dentro de la sociedad madrileña, destacando la preferencia del público por los espectáculos de ballet frente a los de otro tipo. También criticó la tibia acogida que para él tenían los artistas dramáticos españoles frente a los bailarines. Estos valiosos comentarios no eran más que un reflejo de la atmósfera social y artística que se respiraba en ese momento en Madrid, y que nos han servido para conocer el entorno en el que los ballets románticos se desarrollaron y la importancia que alcanzaron.

Ya entrados en el siglo XX Velasco⁵⁹ publicó otro volumen que también nos aporta detalles sobre los bailes isabelinos y sus características.

Un elemento fundamental a la hora de completar nuestra visión social, cultural e histórica han sido las memorias y/o biografías de autores contemporáneos a nuestro periodo de estudio. Por ejemplo la de Fernández de Córdova⁶⁰, que como personaje influyente de la época mantuvo contacto con José de Salamanca y con la propia reina, entre muchos otros, además de reconocer que era un espectador habitual de las funciones del Teatro del Circo. A los bailes de sociedad acudía el diplomático Conte⁶¹, que nos dejó varios testimonios tanto de estos saraos como de algunas representaciones teatrales. Zorrilla⁶² y Villalba Hervás⁶³ nos ofrecieron, por ejemplo, sus puntos

⁵⁷ Carlos Cambronero: *Crónica del tiempo de Isabel II*; Cambronero: *Isabel II, íntima*. Madrid: Edición ilustrada, 1908.

⁵⁸ Barón de Parla Verdades: *Madrid al daguerrotipo*. Madrid: Imp. García, 1849.

⁵⁹ Antonio Velasco Zazo: *Salones madrileños del siglo XIX*. Madrid, 1947.

⁶⁰ Fernando Fernández de Córdova: *Mis memorias íntimas*. Madrid: Velecio, 2007.

⁶¹ Auguste Conte: *Recuerdos de un diplomático* Tomo I. Madrid, 1901.

⁶² José Zorrilla: *Recuerdos del tiempo viejo*. Barcelona, 1880.

⁶³ Miguel Villalba Hervás: *Recuerdo de cinco lustros (1843-1868)*. Madrid, 1896.

de vista sobre la "guerra coreográfica" de 1850, y Sanromá⁶⁴ nos aportó su visión de la época, pero desde Barcelona. Tampoco podemos olvidarnos de los epistolarios, como el que intercambió Valera⁶⁵ con Estébanez Calderón, escrito en un estilo más íntimo, lleno de giros costumbristas y comentarios picantes, y en el que se hacen varias referencias a bailarinas españolas y europeas.

Debemos mencionar también algunas publicaciones biográficas realizadas por escritores extranjeros, como las memorias de Lumley⁶⁶, empresario teatral londinense durante los años en que se estrenaron allí algunos de los ballets románticos más relevantes, como *La Ondina*, *La Esmeralda* y *Catarina o la fille du bandit*. El empresario nos ofrece detalles de su producción y de algunos de los bailarines que contrató para el teatro. O el viaje de Dumas⁶⁷ por España con motivo de la boda de Isabel II, durante el que comenta sus impresiones tras una representación celebrada en el Teatro del Circo a cargo de Guy Stephan. En el terreno periodístico, y no biográfico, merece la pena señalar una crónica que Grimm⁶⁸ editó en París y en la que da cuenta de esta misma representación de la bailarina francesa. También Glinka vio bailar a Guy y Petipa en el Circo en 1845. Además, el *Jaleo de Jerez* que interpretaba la bailarina le agradó hasta el punto de recordar y divulgar esta composición mientras regresaba a Rusia.⁶⁹

Un personaje del que también se ha escrito es José de Salamanca y, entre sus múltiples vertientes, se ha hablado sobre la labor que desempeñó como empresario del Teatro del Circo. Dentro de estas publicaciones destaca evidentemente la realizada por Hernández Girbal⁷⁰ en la que, inevitablemente, se trasluce cierta actitud positiva hacia el personaje por parte

⁶⁴ Joaquim M^a Sanromá: *Mis memorias*. Madrid: Imp. Manuel G. Hernández, 1887.

⁶⁵ Carlos Sáenz de Tejada: *Juan Valera, Serafín Estébanez Calderón, 1850-1858*. Madrid: Moneda y Crédito, 1971.

⁶⁶ Benjamin Lumley: *Reminiscences of the opera*. Londres: Hurst & Blackett, 1864.

⁶⁷ Alejandro Dumas: *De París a Cádiz. Impresiones de viaje 1846*. Madrid: Pre-Textos-Narrativa, 2002.

⁶⁸ Grimm: "El Teatro del Circo", *La Sylphide*, París, 15-XI-1846.

⁶⁹ Según Galina Kukol, varias versiones para piano fueron editadas por Lodi ese mismo año. En Cristina Aguilar: *Conceptos de lo español en la música rusa*. Tesis doctoral Universidad Complutense de Madrid, 2016, p. 178.

⁷⁰ Florentino Hernández Girbal: *José de Salamanca, El Montecristo español*. Madrid: Lira, 1992; Hernández Girbal: "Genio y aventura del Marqués de Salamanca", *Historia y Vida*, extra 11. Barcelona-Madrid, 1977.

del autor. No podemos olvidar un volumen que Navascués⁷¹ dedicó a Salamanca y en el que desarrolla su faceta como coleccionista de obras de arte, piezas que atesoraba en sus numerosos y lujosos inmuebles. En este libro se incluyen además fotos de la familia Salamanca, una imagen de Sofía Fuoco y otra de Guy Stephan (p. 10).

En cuanto al papel que ocuparon las mujeres en la época isabelina señalamos el interesante estudio realizado por Rabaté⁷² y la aportación de Simón Palmer⁷³. Para una consulta biográfica sobre algunas de las mujeres más destacadas de la época mencionamos el libro de de Marco⁷⁴ en el que la autora incluye además a algunas de nuestras destacadas boleras.

1.3.2 La actividad teatral en Madrid a mediados del siglo XIX

El panorama teatral general de la década de 1840 es otro aspecto que hemos debido tratar. Para documentarnos sobre este periodo, entre otras publicaciones, acudimos al ensayo publicado por Lombía⁷⁵ en 1845. Este actor y empresario teatral dividía su libro en dos partes. Una más histórica y otra contemporánea a la fecha de publicación del libro en la que analizaba la situación de asuntos tan variados como el edificio teatral, los autores, el baile nacional y la música española, la ópera italiana, la censura o el público, entre otros temas.

Manjarrés⁷⁶ también se pronunció, aunque algunos años después que Lombía, sobre diferentes aspectos del hecho teatral. En el capítulo “El baile: sus circunstancias lírico-dramáticas”, el autor aborda la relación del baile con la música, los movimientos de las masas coreográficas, la pantomima, la escenografía para baile, etc. Debemos señalar que, en lo que se refiere a los

⁷¹ Navascués: *Un palacio romántico. Madrid 1846-1858*. Madrid: El Viso, 1983.

⁷² Colette Rabaté: *¿Eva o María? Ser mujer en época isabelina (1833-1868)*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2007.

⁷³ M^a del Carmen Simón Palmer: *La mujer madrileña del s. XIX*. Madrid: Instituto de Estudios madrileños, 1982.

⁷⁴ Concha de Marco: *La mujer española del romanticismo*. León: Everest, 1969.

⁷⁵ Juan Lombía: *El teatro: origen, índole e importancia de esta institución*. Madrid: Imprenta Sanchiz. 1845.

⁷⁶ José de Manjarrés: *El arte en el teatro*. Barcelona: Librería Bastinos, 1875.

hombres que se dedicaban a bailar como profesión, notamos la influencia de algunas ideas pronunciadas por los críticos franceses Janin y Gautier.

En 1888 Sepúlveda⁷⁷ realizó un estudio monográfico sobre el Teatro del Príncipe y en sus páginas presenta una descripción poco edulcorada del ambiente que se respiraba durante la década de 1840 en los teatros. Nos referimos a asuntos como el complicado encendido de las lámparas –antes de que llegara el alumbrado por gas–, la limpieza y el mal olor, el humo de los cigarros, etc., situaciones que eran aplicables a todos los coliseos de la época.

1.3.3 El Teatro del Circo desde el punto de vista arquitectónico

Ya hemos señalado que la bibliografía específica en español, o editada en España, sobre el ballet romántico es muy escasa, pero no ocurre lo mismo en cuanto a otros temas relacionados con el Teatro del Circo ya que no podemos pasar por alto la existencia de materiales, de mayor o menor calado, que abordan o hacen referencia a diferentes aspectos relativos a este teatro.

Entre los trabajos que se acercan al Teatro del Circo desde el punto de vista arquitectónico se encuentran por ejemplo el de García Martín⁷⁸, publicado en 1860. En este libro el autor realiza un breve comentario sobre varios teatros de Madrid en los que hace referencia, además, a algunos de los integrantes de las compañías, los precios de las localidades y las funciones que se ofrecieron durante las temporadas. En el caso específico del ballet debemos decir que la información que nos ofrece es bastante incompleta, ya que solo cita a algunos de los bailarines que ocupaban los primeros puestos de las compañías, y desconocemos por tanto quiénes ejecutaban los papeles solistas o desempeñaban las funciones de cuerpo de baile. Es más, en el capítulo dedicado al Teatro del Circo ni siquiera indica los títulos de los ballets que se representaron en él. Sin embargo la aportación más reseñable de García Martín es que incluye el plano de la sala de cada uno de los teatros a los que se refiere lo cual, en el caso concreto del Teatro del Circo es muy interesante dadas las peculiaridades estructurales de este coliseo.

⁷⁷ Ricardo Sepúlveda: *El Corral de la Pacheca. Madrid y su teatro*. Madrid: Asociación de librereros del lance, 1993.

⁷⁸ Luis García Martín: *Manual de teatros y espectáculos públicos*. Madrid, 1860.

Martínez Olmedilla⁷⁹, siguiendo la estela de la información publicada por Muñoz Morillejo más de veinte años antes, hace un recorrido por los teatros que existieron, y existían, en Madrid en el momento de la publicación de su libro. Cuando se refiere a la actividad del Teatro del Circo también comenta las características de Salamanca como empresario del teatro. A su vez, tanto en la información publicada por este autor como en la de otros anteriores, se basó Eguizábal⁸⁰ para elaborar el capítulo que le dedica al Teatro del Circo en su libro sobre la historia del Circo Price.

Fernández Muñoz⁸¹, en otro estudio dedicado a la arquitectura teatral madrileña, señala precisamente las peculiaridades estructurales del Teatro del Circo, a las que ya nos hemos referido, y presenta además imágenes de su planta y fachadas.

En lo relativo a escenografía y maquinaria teatral propia del siglo XIX debemos destacar varias obras. Una de las más antiguas es la realizada por Moynet⁸² en 1874, reeditada en español en 1999. Aunque se trata de una obra de finales de siglo, alejada de nuestro periodo de estudio, nos permite conocer los elementos escenográficos que se utilizaron en el teatro decimonónico y su manejo, además de cómo se realizaban algunos efectos de maquinaria, como explosiones, truenos, viento, etc.

Muñoz Morillejo⁸³ trató de presentar, en su documentado recorrido histórico por la escenografía española, una visión de conjunto a partir del trabajo desempeñado por algunos de los pintores de escena más importantes de cada periodo, incluyendo la etapa romántica. El autor le dedica varias páginas a la familia Lucini, en especial a Eusebio, el escenógrafo habitual del Circo. Aunque hace referencia a algunas obras que el pintor diseñó, entre ellas ballets, echamos en falta más información sobre la gran labor creativa y escenográfica desempeñada por Lucini en el Teatro del Circo. Si bien comprendemos que al tratarse de una obra de gran envergadura temporal el espacio disponible para cada artista fuera limitado. Por otra parte el autor le

⁷⁹ Augusto Martínez Olmedilla: *Los teatros de Madrid: Anecdótico de la farándula madrileña*. Madrid, 1947.

⁸⁰ Raúl Eguizábal: *Historias del Circo Price y otros circos de Madrid*. Madrid: La Librería, 2007.

⁸¹ Ángel Luis Fernández Muñoz: *Arquitectura teatral en Madrid. Del corral de comedias al cinematógrafo*. Madrid: El Avapies, 1988.

⁸² M. J. Moynet: *El teatro del siglo XIX por dentro*. Madrid: ADE, 1999.

⁸³ Joaquín Muñoz Morillejo: *Escenografía española*. Madrid: Real Academia de San Fernando, 1923.

adjudica a Lucini, como si se tratara de nuevas producciones, la creación de prácticamente todas las obras que se escenificaron en el Teatro Real y, por tanto, parece que no tuvo en cuenta la arraigada costumbre de reutilizar y/o restaurar telones procedentes de producciones anteriores para las nuevas puestas en escena.

También nos ha resultado muy apreciable la información que aporta Muñoz Morillejo sobre los teatros que existieron en Madrid durante el siglo XIX, y que nos ha ayudado a reconstruir el panorama teatral que vivieron los madrileños durante la década de 1840. Como ya hemos señalado, estos datos han servido de base para las publicaciones, sobre el mismo tema, realizadas por autores posteriores.

Sobre arquitectural teatral y los pintores de escena que trabajaron en España durante los siglos XVIII y XIX también debemos comentar los escritos publicados por Navascués⁸⁴, en los que ha realizado oportuna referencia tanto al papel desempeñado por el escenógrafo Eusebio Lucini como al Teatro del Circo⁸⁵.

A finales del siglo XX Arias de Cossío⁸⁶ recogió en un volumen el acontecer escenográfico de Madrid durante dos siglos. En esta obra debemos destacar para nosotros el capítulo dedicado a la escenografía romántica y a la familia Lucini y sus trabajos, que nos proporciona una visión general sobre este tema, aunque existen algunas inexactitudes en la biografía de Eusebio Lucini. Por ejemplo la autora afirma que el diseñador trabajó junto a su padre en el Teatro del Circo, algo que nunca sucedió, y además señala que en 1847 Eusebio "marcha a Barcelona, donde permanece tres años"⁸⁷, algo que tampoco es exacto, ya que Lucini se marchó a Barcelona en abril de 1848, cuando terminó la gestión de Salamanca al frente del Circo, y no en 1847. A mediados de 1850 Eusebio se encontraba de nuevo trabajando en el Teatro del Circo.

En otro momento de esta publicación encontramos otra imprecisión de la autora cuando escribe que Salamanca –que por cierto no fue marqués hasta

⁸⁴ Pedro Navascués: "Las máquinas teatrales: Arquitectura y escenografía" en *Arquitectura y Teatral en España*. Madrid: Min. de Obras Públicas y Urbanismo, 1984.

⁸⁵ Navascués: *Un palacio romántico. Madrid 1846-1858*. Madrid: El Viso, 1983.

⁸⁶ Ana M^a Arias de Cossío: *Dos siglos de escenografía en Madrid*. Madrid: Mondadori, 1991.

⁸⁷ Arias de Cossío: *Dos siglos de escenografía...*, p. 106 y p. 118.

1863–, formó en el Circo "entre 1846-50 dos compañías costosísimas, una de ópera y otra de baile"⁸⁸, evidentemente ambas compañías existieron, pero Salamanca fue empresario del teatro entre 1844-48, y apenas dos meses durante 1850. En cuanto al ballet hay pocos comentarios más, excepto una referencia a Guy Stephan, a la Fuoco y a la Academia de baile que se creó en el Teatro. Tampoco se comenta nada respecto a las escenografías de los ballets que se representaron en él. Sin embargo no podemos estar de acuerdo con la autora cuando afirma que "las óperas que allí se representaron [en el Circo] venían del Teatro de la Cruz"⁸⁹, porque las producciones del Teatro del Circo fueron propias, lo cual no quiere decir que en algunos momentos coincidieran los mismos títulos en ambos teatros, como de hecho sucedió.

Más actual es el extenso, metódico y documentado estudio publicado por Arregui⁹⁰ con el que pretende realizar un acercamiento histórico y general al devenir teatral en España hasta el siglo XIX. El volumen analiza con detenimiento desde la construcción del edificio teatral, sus características y necesidades –también desde el punto de vista de la sociedad de la época–, hasta los decorados diseñados para los espectáculos durante la etapa romántica y su implantación escénica, pasando por los efectos de maquinaria y la iluminación de escena.

A pesar de la envergadura que alcanza la publicación coordinada por Peláez⁹¹, y de la gran cantidad de datos que aporta, debemos reconocer que no ha sido verdaderamente provechosa para nuestro trabajo, porque se centra en aspectos cronológicamente posteriores a nuestra etapa de estudio.

1.3.4 La ópera y la música en el Teatro del Circo

Desde el mismo siglo XIX se han venido publicado estudios cuya finalidad es la de profundizar, detallar y poner en valor las óperas y zarzuelas que se escenificaron en el Teatro del Circo. Como iremos viendo, algunas de estas obras suelen aproximarse al ballet y a los bailarines pero con mucha

⁸⁸ Arias de Cossío: *Dos siglos de escenografía...*, p. 117.

⁸⁹ Arias de Cossío: *Dos siglos de escenografía...*, p. 118.

⁹⁰ Juan P. Arregui: *Los arbitrios de la ilusión: los teatros del s. XIX*. Madrid: ADE, 2009.

⁹¹ Andrés Peláez: *Cuatro siglos de teatro en Madrid*. Madrid: Consorcio Madrid capital Europea, 1992.

menos atención que la profundidad que despliegan sus autores en el tema principal de investigación, ya que no consideran a este tipo de espectáculos como el corpus central de estudio. Si bien no debemos olvidar que, debido al vacío existente en la historiografía del ballet, es gracias a la atención que musicólogos y/o historiadores como Cotarelo y Mori y Cambronero le prestaron al tema del ballet, que no toda nuestra memoria e historia ha desaparecido.

Un ejemplo de omisión absoluta de las representaciones de ballet celebradas en el Teatro del Circo es la laboriosa *Crónica* que Carmena Millán⁹² publicó en 1878. Si bien el autor deja muy claro que su intención era la de reconstruir exclusivamente la presencia de la ópera italiana en Madrid desde el siglo XVIII hasta el momento de la publicación del volumen, no puede dejar de incluir a los integrantes de la compañía de baile del Teatro Real durante 1850-51, dada "la importancia que revistieron los grandes bailes de espectáculo"⁹³ que se alternaron entonces con las óperas. Lo cierto es que la misma importancia tuvieron también los ballets escenificados en el Teatro del Circo, pero el autor decidió no detenerse en ellos.

Evidentemente nos encontramos ante una fuente de datos fundamental en el campo de la actividad lírica madrileña, porque recoge cronológicamente las obras, directores, cantantes, y teatros donde se representaron las diferentes óperas. En el capítulo dedicado al Teatro del Circo se pretenden detallar diariamente las representaciones de ópera italiana que subieron a escena en el teatro, pero existen algunas omisiones. Por este motivo, y al considerarlo un libro de referencia en el terreno lírico-musical, decidimos que en el Anexo II dedicado a la cartelera no solo debían aparecer los ballets, sino incluir también las representaciones de ópera que se escenificaron en el Teatro del Circo entre 1842-50, para dar una visión completa de la actividad que se desarrolló en este coliseo.

⁹² Luis Carmena Millán: *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde 1738 hasta nuestros días*. Madrid, 1878.

⁹³ Carmena Millán: *Crónica de la ópera italiana...*, p. 173.

Peña y Goñi⁹⁴ también se propuso hacer un recorrido por la historia musical española, centrándose en el siglo XIX, y como bien señala en el título de la obra sus objetivos a tratar eran la ópera y la música dramática, por lo que cualquier referencia a los ballets que se interpretaron en el Teatro del Circo quedaba una vez más excluida. A pesar de ello encontramos que el autor no pudo dejar de referirse a lo que denomina "el furor coreográfico"⁹⁵, donde menciona los éxitos obtenidos por "la célebre Guy Stephan" y los chascarrillos motivados por el peinado de la Fuoco. Pero lo principal es que tuvo que reconocer que "lo que realmente enloqueció a los madrileños, fue el arte de Terpsícore. (...) El baile se sobrepuso a la ópera, los *batimanes* aéreos y los *Pas de deux* inverosímiles vencieron a las arias, dúos y concertantes" porque "la aristocracia se lanzó desbocada en el arte de Vestris y Petipa"⁹⁶. Más adelante el autor señala la función combinada en la que se estrenó parte del *Asedio de Medina* de Espín y Guillén, representación en la que Guy Stephan y la compañía de baile del Teatro del Circo ejecutaron el 2º acto de *Gisela*. Y hasta aquí llegan las referencias de Peña y Goñi sobre el ballet.

En su *Historia de la zarzuela*, Cotarelo y Mori⁹⁷ dedica un apartado específico y documentado que titula "El baile nacional en el teatro", especialmente en Madrid. Se remonta a los orígenes del teatro de los Caños y va aportando detalles de los integrantes, tanto nacionales como extranjeros, de las diferentes compañías de baile y del repertorio que fueron desarrollando. Aunque cuando llegamos a la década de 1840 Cotarelo comete un par de errores relacionados con Salamanca, y es que afirma que éste arrendó el Teatro del Circo en 1841⁹⁸, cosa que no ocurrió hasta 1844. Más adelante señala que el empresario "lo cerró en 1847"⁹⁹, lo cual no es exacto ya que Salamanca no dejó la gestión del teatro hasta abril de 1848.

Muy de agradecer son las páginas (278-299) que el escritor le dedica a la presencia en el Circo, no solo de nuestras bailarinas boleras –a las que les otorga más amplitud, incluyendo imágenes de Cámara, Vargas, Perea, Senra y

⁹⁴ Antonio Peña y Goñi: *La ópera española y la música dramática en la España del s. XIX: Apuntes históricos*. Madrid: Zozaya, 1881.

⁹⁵ Peña y Goñi: *La ópera española...*, p. 246.

⁹⁶ Peña y Goñi: *La ópera española...*, p. 255.

⁹⁷ Emilio Cotarelo y Mori: *Historia de la zarzuela desde sus orígenes al s. XIX*. Madrid: ICCMU, 2001.

⁹⁸ Cotarelo y Mori: *Historia de la zarzuela...*, p. 289.

⁹⁹ Cotarelo y Mori: *Historia de la zarzuela...*, p. 299.

más adelante a Ruiz y Aguader–, sino de varios de los bailarines románticos que pasaron por su escenario, como Duval, Petit, Guy Stephan, Fuoco, Monet, y Petipa, aunque debemos confesar que nos habría gustado que Cotarelo hubiera profundizado más en la presencia de estos bailarines "franceses" y su repertorio.

Años más tarde, Subirá¹⁰⁰ reconocía haberse basado para su libro en la información facilitada por Cotarelo respecto a los bailarines y las obras que se representaron en Madrid. Además de destacar a muchos intérpretes nacionales, hacía brevemente referencia a las compañías extranjeras que se habían visto en la capital desde 1818. Y aquí es donde Subirá se equivoca, al afirmar que "Guy Stephan permaneció en Madrid tres años"¹⁰¹, ya que la bailarina trabajó en Madrid de forma continuada desde octubre de 1843 a abril de 1848, con excepción de cuatro meses en 1846, durante los que la bailarina realizó una gira por Andalucía junto a Marius Petipa.

Por otra parte, en 1972 Subirá publicó un artículo¹⁰² en el que hacía un recorrido por los diferentes espectáculos musicales celebrados en Madrid entre 1848-51. En lo que se refiere a las representaciones de ballet del Teatro del Circo el autor solo aporta breves referencias sobre algunos de los ballets que ejecutaron Guy Stephan y Sofia Fuoco en este teatro. También nombra a las bailarinas españolas que trabajaron entonces en la capital y los bailes que interpretaron. El escritor se detiene someramente en la temporada de ballet de 1851 celebrada en el Teatro Real, pero este tema ya queda fuera de nuestro periodo de investigación.

Una de las referencias más abundante y completa en cuanto a los espectáculos de baile que se pusieron en escena en el Teatro del Circo durante estos años nos la proporciona Cambroneró en el capítulo "Coreografía" de su *Crónica*¹⁰³. A lo largo del mismo va desgranando las diferentes representaciones de ballet que se realizaron en Madrid durante la década de 1840, los bailarines que trabajaron en los teatros de la capital y las obras que

¹⁰⁰ José Subirá: *Historia de la música teatral en España*. Buenos Aires: Labor, 1945.

¹⁰¹ Subirá: *Historia de la música...*, p. 185.

¹⁰² Subirá: "Una madrileña olimpiada teatral y musical", *Anales del Instituto de estudios madrileños*, VIII. Madrid, 1972.

¹⁰³ Cambroneró: *Crónica del tiempo de Isabel II*. Madrid: *La España moderna*, 1896, pp. 130-39, dentro del bloque dedicado a los años 1840-49.

interpretaron. Destacan las continuas referencias a Guy Stephan y a otros bailarines del Circo y también se señalan los diferentes ballets que se representaron en este teatro, con breves comentarios sobre su recepción. Entre ellos el autor destaca el éxito que obtuvo el *Jaleo de Jerez*.

Sin embargo debemos señalar que observamos varios errores en las fechas de estreno de varios espectáculos. Por ejemplo da como primera función de *Gisela* el 30-X-1843, cuando realmente se produjo el día 25. También señala que *La hermosa Beatriz* se estrenó en enero 1845, cuando este ballet se había escenificado por primera vez en julio de 1844, aunque en 1845 se seguía representando. De nuevo se equivoca Cambronero cuando afirma que *Farfarella o la hija del infierno* se estrenó en marzo de 1845, porque la primera representación de este ballet tuvo lugar en marzo pero de 1846. Tampoco es correcta la fecha de *La Ondina*, cuyo estreno sitúa en septiembre de 1846, cuando en realidad se trataba de una reposición del ballet estrenado a finales de julio de 1845. O cuando afirma que *El Corsario* se escenificó en 1846, ballet que no se puso en escena hasta junio de 1847.

En el tercer periodo de este mismo libro, el dedicado a la década de 1850, el autor también incluye otro apartado titulado "Coreografía"¹⁰⁴. En sus páginas recrea la atmósfera que se respiraba en Madrid respecto a los espectáculos de baile, pero debemos señalar que, mientras que otros autores que han hablado de esta etapa se han centrado casi exclusivamente en las bailarinas boleras –y han hecho menos hincapié en la presencia y espectáculos de ballet francés–, Cambronero aporta bastantes referencias en cuanto a las características de bailarinas extranjeras como Guy Stephan y Fuoco y a los ballets que ellas interpretaron, sin olvidarse de mencionar la famosa "guerra coreográfica" de 1850. Una vez más resulta menos preciso en lo relativo a las representaciones que se ofrecieron en el Circo, pero en este caso no es porque los datos sean incorrectos, como sucedía en el anterior apartado, sino porque la información está incompleta y se deja muchas funciones sin mencionar.

Precisamente en Cambronero parece que se basó Díaz Escovar¹⁰⁵ a la hora de publicar, en 1927, un extenso artículo en el diario *ABC* en el que hacía

¹⁰⁴ Cambronero: *Crónica del tiempo de Isabel II...*, pp. 236-45.

¹⁰⁵ Narciso Díaz de Escovar: "El baile y las bailarinas", *ABC-Blanco y Negro*, 13-II-1927.

un recorrido por la historia de la danza señalando, no solo a nuestras magníficas bailarinas boleras, sino a algunas de las bailarinas extranjeras que habían trabajado en Madrid, entre ellas Guy Stephan, Sofía Fuoco y Fanny Cerrito, ya en el Teatro Real.

Lavaur¹⁰⁶ publicó un libro que pretende abundar en la controvertida cuestión del origen del cante flamenco, cuya segunda edición prologó y editó Steingress. Nos referimos a esta publicación porque en uno de sus capítulos se acerca ligeramente al tema del ballet romántico, especialmente desde las danzas españolas que entusiasmaron a creadores como Gautier, Glinka o Dumas, y también incluye un apartado que dedica específicamente al Teatro del Circo y sus espectáculos de ballet. Pero no podemos dejar de señalar que encontramos abundantes e importantes errores en varias de las afirmaciones que realiza Lavaur. Por ejemplo, el autor da a entender que las representaciones del llamado baile francés comenzaron a realizarse en el Teatro del Circo en "febrero de 1843"¹⁰⁷, algo que no es correcto ya que éstas se habían iniciado en julio de 1842.¹⁰⁸

Por otra parte, cuando Marie Guy Stephan llegó a Madrid ya tenía una importante carrera internacional, de hecho en Londres había estrenado varios de los grandes ballets románticos coreografiados y estrenados allí por Jules Perrot, compartiendo cartel con bailarinas como Grisi o Cerrito. Por lo tanto, el hecho de que antes de su llegada a Madrid fuera poco conocida en la capital, no justifica que el autor la considere una bailarina poco cualificada o que no dio la talla. Por cierto, Guy Stephan no era bordelesa como afirma el autor, sino parisina, y como muchas de sus contemporáneas dominó a la perfección tanto el estilo académico francés como las danzas nacionales, destacando particularmente en las españolas. Así que tampoco acierta el escritor cuando afirma que la Guy era "consciente de sus desventajas en el repertorio clásico y convencional"¹⁰⁹.

En otro momento Lavaur afirma que Marius Petipa era un "ex acróbata" que se trajo a Madrid para pulir "las deficiencias de su

¹⁰⁶ Luis Lavaur: *Teoría romántica del cante flamenco*. Sevilla: Signatura de flamenco, 1999.

¹⁰⁷ Lavaur: *Teoría romántica...*, p. 139.

¹⁰⁸ Para más información consultar el Anexo II sobre la cartelera del teatro.

¹⁰⁹ Lavaur: *Teoría romántica...*, p. 150.

compatriota"¹¹⁰, refiriéndose a Guy. En realidad Petipa nunca fue un acróbata y cuando llegó a Madrid lo hizo contratado como primer bailarín del Teatro del Circo, no como maestro de baile ni director de la compañía del teatro. Además permaneció en el Circo hasta 1847, por lo que tampoco es correcta la afirmación en la que dice que "a finales del año [1844] Petipa daba su tarea por terminada"¹¹¹. Esta aseveración se contradice además con otro comentario que realiza más adelante en el que señala que el *Jaleo de Jerez* ejecutado por Guy Stephan había sido una "creación neta del checo [Skoczupole] y Petipa"¹¹². Otro error más, ya que la coreografía de este baile, estrenado en 1845, fue de Victorino Vera, director de la compañía de baile nacional del Teatro del Circo.

Lavaur también se refirió, con algo más de fortuna, al bochornoso episodio conocido como "guerra coreográfica" que tuvo lugar en el Teatro del Circo en la primavera de 1850.

Por tanto, reiteramos que al comprobar la gran cantidad de errores y omisiones que existen en algunos de los libros consultados, muchos de ellos considerados publicaciones de referencia, y para evitar que estos se sigan reproduciendo, hemos decidido incluir en nuestro trabajo un Anexo con la cartelera completa tanto de óperas como de ballets que se escenificaron en el Teatro del Circo entre 1842 y 1850.

El volumen dedicado a la música española del siglo XIX, editado por Casares y Alonso¹¹³ en 1995 es un ejemplo de los trabajos que todavía están por hacer en relación al ballet en la España decimonónica. Casares explicaba entonces que "la musicología mundial se ha desentendido de la España del siglo XIX" porque es un hecho que nuestro país "prácticamente no aparece en las grandes monografías que sobre el XIX escriben" varios autores. Y concluye afirmando que el tratamiento que generalmente recibe este siglo "no se corresponde a lo que significó tanto para la música española como para la europea del XIX"¹¹⁴, a pesar de que "la presencia de España en el

¹¹⁰ Lavaur: *Teoría romántica...*, p. 140.

¹¹¹ Lavaur: *Teoría romántica...*, p. 140.

¹¹² Lavaur: *Teoría romántica...*, pp. 142-43.

¹¹³ Casares y Celsa Alonso: *La música española en el s. XIX*. Universidad de Oviedo, 1995.

¹¹⁴ Casares: "La música del s. XIX español. Conceptos fundamentales", *La música española en el s. XIX*. Universidad de Oviedo, 1995, p. 15.

romanticismo europeo es una constante"¹¹⁵, también en la literatura, la pintura, y por supuesto en el ballet.

Algo muy similar a lo que criticaba Casares ocurre con nuestra historiografía del ballet, y para ilustrarlo pondremos un ejemplo muy claro. El gran coreógrafo Marius Petipa trabajó en nuestro país entre junio de 1844 y enero de 1847, y no ha sido hasta 2010 –ciento sesenta y tres años después de su marcha–, cuando se ha publicado por primera vez una monografía en la que se realiza un estudio concienzudo y metódico, apoyado en documentos y datos contrastados, sobre la estancia y relevancia de la "etapa española" de Petipa.¹¹⁶ Llama igualmente la atención el hecho de que una investigación como la que plantea esta Tesis tampoco se haya realizado antes por historiadores no españoles. Una posible explicación puede ser el poco peso o valor histórico que hasta el momento se le ha dado al ballet romántico desarrollado en España, incluso desde nuestra propia historiografía –ya sabemos que lo que no se conoce se hace invisible e inexistente aunque no sea así–, en profundo contraste con la importancia y difusión que tuvieron nuestras danzas españolas en la misma época.

De reciente aparición es el libro que Sánchez¹¹⁷ dedica a la relación de Verdi con España y con los temas españoles que utilizó en sus óperas. No debemos olvidar que durante los años del "furor verdiano" muchas de las óperas del compositor fueron representadas precisamente en el Teatro del Circo. El autor nos presenta una radiografía de la atmósfera lírica que se respiraba en este coliseo manejado entonces por José de Salamanca y dado que muchas de las representaciones de estas óperas coincidieron con estrenos de grandes ballets románticos, Sánchez comenta la presencia de Guy Stephan y Marius Petipa como primeros bailarines del teatro. También señala que, como era habitual en las óperas que se escenificaban en la Ópera parisina, muchas de las obras que estrenó Verdi en Francia contaron con su correspondiente divertimento de ballet. Precisamente para documentarnos

¹¹⁵ Casares: "La música del s. XIX español"..., p. 16.

¹¹⁶ Hormigón: *Marius Petipa en España...*

¹¹⁷ Víctor Sánchez: *Verdi y España*. Madrid: Akal, 2014.

sobre este asunto ha resultado también muy interesante la investigación llevada a cabo por Jürgensen.¹¹⁸

1.4 ESTUDIOS SOBRE COMPOSITORES E ICONOGRAFÍA

También ha sido necesario para nuestra investigación aproximarnos a algunos de los músicos de la época cuya producción musical destacó por sus composiciones para ballet. Entre la bibliografía existente debemos señalar especialmente la semblanza biográfica y artística que publicó Pougin sobre Adolphe Adam¹¹⁹ a finales del siglo XIX y, más recientemente, el libro de Grutzinova¹²⁰ que se centra en el análisis de trece ballets compuestos por Adam. Ambas obras han arrojado datos interesantes y necesarios para nuestro trabajo. Guest también publicó un artículo sobre Césaire Pugni¹²¹, compositor que consagró casi toda su carrera a crear música para ballet y que generalmente ha sido denostado por la historiografía –quizás a causa de sus problemas con las deudas y el alcohol de sus últimos años–, a pesar de haber compuesto grandes ballets románticos como *La Ondina*, *La Esmeralda* o *Catalina*, etc. y haber creado obras musicales para coreógrafos tan destacados como Perrot, Saint-Léon y Marius Petipa en los mejores teatros de toda Europa.

Sobre el papel desempeñado por el compositor de música para ballet en la Ópera de París ha resultado muy revelador el artículo de Jordan¹²². Hemos trabajado también con la aportación realizada por Schueneman¹²³, que dedicó un libro a sesenta y seis compositores cuyos trabajos para ballet son poco conocidos o han pasado generalmente desapercibidos por no ser considerados creadores de la talla de Chaikovski y Delibes. Se trata de un

¹¹⁸ Knud Arne Jürgensen: *The Verdi ballets*. Parma: Instituto Nazionale di Studi Verdiadi, 1995.

¹¹⁹ Arthur Pougin: *Adolphe Adam, sa vie, sa carrière ses memoires artisiques*. París: Charpentier, 1877.

¹²⁰ Anna Grutzinova: *Тринадцать Балетов. Адольфа Адана/Trinadtzat baletov. Adolfa Adana (Trece ballets de Adolfe Adam)*. Moscú: Alteks, 2011.

¹²¹ Guest: "Cesare Pugni: A plea for justice", *Dance Research Journal*, Vol. 1, nº 1, 1983, pp. 30-38.

¹²² Stephanie Jordan: "The role of the ballet composer at the Paris Opéra: 1820-50", *Dance Chronicle*, Vol. 4, nº 4, 1981.

¹²³ Bruce R. Schueneman: *Minor ballet composers: Biographical sketches of sixty-six underappreciated yet significant contributions to the body of western ballet music*. Nueva York: Haworth Press, 1997.

libro de consulta que, aunque más general y que excede la etapa romántica, resulta útil para acercarse biográficamente a la labor desempeñada por ciertos compositores. Más recientes son los estudios que ha realizado Letellier sobre varios compositores de este periodo, entre ellos debemos referirnos al dedicado a Pugnini¹²⁴ autor que, como ya hemos señalado, generalmente ha sido poco reconocido por la musicología y por la historiografía del ballet.

La gran cantidad de iconografía existente tanto de las bailarinas como de algunos ballets románticos ha sido otro elemento fundamental para nuestro trabajo. No solo para ilustrar los diferentes ballets que hemos analizado, sino para conocer y describir algunas características del ballet romántico. Afortunadamente, desde el punto de vista iconográfico tenemos valiosos ejemplos documentales. Algunos datan del mismo siglo XIX como la recopilación de seis magníficas litografías coloreadas publicadas en 1845 con el título de *Souvenirs de l'opéra*¹²⁵ donde se representan a algunas de las bailarinas románticas más relevantes interpretando una de sus danzas más exitosas: Elssler en *La Saltarel(sic)*, Taglioni en *La Sylphide*, Grisi en *La Péri*, etc. Debemos destacar la exquisitez de los detalles de estas imágenes y la fidelidad a la hora de representar los diferentes vestuarios aunque, como era habitual en la época, ciertas posiciones o actitudes de las bailarinas están algo idealizadas. Por ejemplo, en cuatro de los seis retratos de esta publicación las bailarinas aparecen descalzas. Del mismo tipo es otro pequeño libro que contiene doce litografías a color publicado por Guérard¹²⁶ (1844). En este caso se representa a bailarinas como Elssler en la *Cachucha*, Grahn en la *Cracoviana*, Dumilatre en la *Polca...* y también contiene representaciones algo idealizadas, como la imagen de Grisi descalza y en el papel de Sílfi de sobrevolando un lago.

Otro referente en el campo de la iconografía, que además nos ha sido de mucha utilidad, es *Les beautés de L'Opéra*¹²⁷, un volumen donde se incluyen grabados para ilustrar los textos publicados por los diferentes autores. Lo

¹²⁴ Robert Ignatius Letellier: *Cesare Pugnini: Music from five ballets*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2012.

¹²⁵ *Souvenirs de l'Opéra*. Paris: Masson, ca. 1845.

¹²⁶ Eugène Guérard: *Les annales de l'Opéra, ou Recueil des premières danseuses lithographies à deux teintes*. Paris: J. Bulla y F. Delarue, 1844.

¹²⁷ *Les beautés de L'Opéra*. Paris: Sourele, 1845.

interesante de estas imágenes es que no solo reproducen a las protagonistas de las obras, sino también algunas escenas y decorados de las escenificaciones de los ballets y óperas tal y como se estrenaron en ese momento. Aunque reconocemos que algunas imágenes están representadas desde el punto de vista de la simple ilustración de fábulas, como algunas de las que decoran las páginas dedicadas a *La Sylphide*.

Ya en el siglo XX encontramos por ejemplo la fantástica recopilación de grabados realizada por Beaumont, en colaboración con Sitwell, en la que recogen y comentan ochenta y una litografías de la etapa romántica, además de dedicar un capítulo tanto a las bailarinas como al ballet romántico.¹²⁸ Sitwell a su vez realizó en solitario otra publicación¹²⁹, mucho más modesta, de la que debemos destacar, además de las litografías, su análisis preciso de determinados aspectos relacionados con la iconografía balletística de la época y algunas de sus peculiaridades.

En la década de 1980 Migel¹³⁰ y, posteriormente, Binney¹³¹ también publicaron sendos libros donde presentan reproducciones de los grabados originales de numerosas intérpretes del ballet romántico, incluyendo además breves apuntes biográficos sobre algunas de ellas. Migel reprodujo en su libro noventa y nueve imágenes, entre ellas grabados, figurines de vestuario y retratos. En el volumen editado por Binney se incluyen ciento treinta imágenes, dieciséis de ellas a color.

Más reciente es el estudio de Pappacena¹³² en el que pretende establecer relaciones y mostrar las influencias existentes entre la iconografía propia de los vestuarios y espectáculos de ballet con otras artes, y con la época histórica en la que fueron creados, destacando también la relación entre el vestuario diseñado para ballet y la moda de las diferentes épocas. En este sentido resulta muy interesante el trabajo realizado por Pena¹³³ sobre la indumentaria

¹²⁸ Beaumont y Sacheverell Sitwell: *The Romantic Ballet in Lithographs of the Time*. Londres: Faber & Faber, 1938.

¹²⁹ Sitwell: *The romantic ballet from contemporary prints. With an introduction and notes on the plates*. Londres: Batsford, 1948

¹³⁰ Parmenia Migel: *Great ballet prints of the Romantic era*, Nueva York: Dover, 1981.

¹³¹ Edwin Binney: *Glories of the romantic ballet*. Princeton University Press, 1985.

¹³² Flavia Pappacena: *The language of classical ballet, guide to the interpretation of iconographic sources*. Roma: Gremese, 2012.

¹³³ Pablo Pena González: *El traje en el Romanticismo y su proyección en España, 1828-68*. Madrid: Ministerio de Cultura, 2008.

durante la época romántica, trasladándola a los usos y costumbres de la sociedad española del momento y en la que aparecen, inevitablemente, referencias al ballet.

2. Objetivos

Cuando comenzamos a trabajar en nuestra Tesis nos habíamos propuesto una serie de objetivos **generales** y otros **específicos**.

Entre los objetivos **generales**:

- Conocer la presencia y relevancia del ballet romántico en la historia de los espectáculos teatrales de Madrid durante la década de 1840, cubriendo el vacío historiográfico existente.
- Reflexionar sobre la interacción cultural entre España y Francia, cuna del ballet romántico. Evidenciando además la existencia de un repertorio de ballet común en ambos países.
- Presentar el funcionamiento de las sucesivas compañías de baile que trabajaron en el Teatro del Circo de Madrid.
- Analizar la recepción de los ballets en la época y contexto, con respecto al estreno original.
- Localizar la mayor cantidad de partituras posibles de las danzas que se interpretaron en los ballets completos. Nuestro objetivo no ha sido realizar un análisis musicológico de las mismas, sino recopilarlas en esta Tesis y sacar a la luz algunas de ellas ya que, prácticamente, no se conocían.

En cuanto a los objetivos **específicos** hemos pretendido:

- Conocer la presencia real de los espectáculos de ballet en la programación del Teatro del Circo de Madrid entre 1842 y 1850.
- Realizar un estudio comparativo de los ballets románticos representados en Madrid con respecto a los estrenos europeos. La comparación de los libretos en sus dos puestas en escena nos permite establecer además las similitudes y diferencias de la escenificación de un mismo ballet en diferentes países.
- Mostrar las conexiones y relación artística entre los bailarines y coreógrafos europeos y los españoles, y la coexistencia de intérpretes de

baile nacional y extranjero en el Teatro del Circo. Todos los maestros de baile que trabajaron en el Teatro del Circo durante esta etapa, a excepción de los encargados del baile nacional, fueron extranjeros que antes de venir a Madrid habían desarrollado su carrera artística como bailarines y coreógrafos. Incluso muchos de ellos además de poner en escena los ballets, que podían ser creaciones propias o reposiciones de obras de otros coreógrafos, interpretaban alguno de los papeles protagonistas.

- Elaborar una cartelera detallada y diaria de la programación de ballets en el Teatro del Circo entre 1842 y 1850, información hasta ahora inexistente. En dicha cartelera también hemos incluido las representaciones de óperas, funciones combinadas y conciertos especiales para tener una visión global de los espectáculos que se llevaron a escena en este teatro.

3. FUENTES

Toda investigación histórica requiere el uso de metodologías propias de la investigación cualitativa. Nuestro trabajo se ha basado en la recopilación y análisis de los datos obtenidos a partir del estudio de fuentes muy diversas. Debido al carácter efímero de toda representación escénica y a la carencia de soportes audiovisuales en las que fijarlas en esa época, no tenemos acceso a las propias escenificaciones como fuente primaria, por tanto, la fuente más directa para el estudio de los ballets románticos han sido sus libretos, los testimonios hemerográficos y la iconografía que se conserva.

También se han utilizado otros recursos documentales, algunos de ellos publicados durante el mismo siglo XIX, y otros estudios más recientes que nos han servido para acercarnos a nuestro tema de estudio desde diferentes perspectivas. Estos materiales van desde documentaos históricos, pasando por libros generales de historia del ballet, biografías de diferentes personajes, epistolarios y artículos que tratan algún tema concreto y relevante para la elaboración de nuestra Tesis.

3.1 BIBLIOGRAFÍA GENERAL Y ESPECÍFICA SOBRE BALLE E HISTORIA DE LA DANZA

Partimos de la inexistencia de publicaciones específicas sobre el tema del ballet romántico escenificado en el Teatro del Circo y las pocas referencias que existen en algunas obras suelen ser parciales y en ocasiones aparecer plagadas de omisiones y errores que se han ido repitiendo sin contrastar con los datos reales y/o documentales. Por esta razón –y para llenar algunas de esas lagunas y reconstruir de forma certera muchos aspectos– hemos tenido que recopilar y combinar varias fuentes, desde monografías generales sobre historia de la danza a publicaciones específicas sobre el ballet romántico y sus intérpretes, la mayoría de ellas publicadas en otros idiomas.

3.2 EPISTOLARIOS, MEMORIAS Y BIOGRAFÍAS DE PERSONAJES

En nuestra investigación no solo nos hemos limitado a consultar bibliografía específica de ballet. También hemos trabajado con obras que abordaban múltiples aspectos como la música, la escenografía, las características de los teatros decimonónicos, la sociedad madrileña de la década de 1840, etc.

Por otra parte, dado que los ballets que se representaron en el Teatro del Circo fueron estrenados en París, Londres e Italia y que en la compañía de baile del teatro no solo trabajaron bailarines españoles sino que destacó la presencia de artistas italianos y franceses, hemos tenido que recurrir, una vez más, a bibliografía publicada en otros idiomas. Nos referimos a algunos testimonios recogidos en memorias, biografías y epistolarios de personajes de la época, que nos han servido para completar y cotejar la información que íbamos recogiendo de otras fuentes, como por ejemplo de la prensa.

Durante los años centrales del siglo XIX se publicaron en España varias obras dedicadas a algunas bailarinas, tanto nacionales como extranjeras. En Barcelona se imprimió en 1848 una *Corona artística del Teatro del Liceo* en la que se presentaba a todos los artistas principales de las compañías y diseñadores que iban a trabajar durante ese año en el teatro. En Madrid, en 1850, la imprenta de Ducazcal editó un librito que contenía diferentes composiciones poéticas dedicadas a varias bailarinas que habían trabajado esa temporada en Madrid.¹ Ese mismo año, Soler² publicaba una biografía de Sofia Fuoco acompañada de un retrato de la bailarina. Estas pequeñas obras son equivalentes a las biografías que se publicaron tanto en Módena, sobre Fuoco³, como en París sobre Guy Stephan.⁴

¹ José M^a Ducazcal (impresor): *Competencia coreográfica. Colección de las composiciones poéticas y apuntes biográficos dedicada a las señoras Guy Stephan, Fuoco, Vargas, Perea y Cámara*. Madrid, 1850.

² Andrés Soler: *Biografía de la Terpsícore milanese Sofia Fuoco*. Madrid, 1850.

³ *Cenni biografici intorno alla celebre danzatrice Sofia Fuoco*. Módena: Vincenzi, 1853.

⁴ Louis Judicis: *Mme. Guy Stephan. Galerie illustrée des célébrités contemporaines*, París.

3.3 FUENTES HEMEROGRÁFICAS ESPAÑOLAS Y EUROPEAS

Para estudiar la recepción de los ballets han sido indispensables las fuentes hemerográficas, tanto de Madrid como de las diferentes ciudades en las que se estrenaron los ballets. Hemos recogido y analizado tanto críticas y crónicas teatrales, como noticias artísticas diversas e información de la cartelera de teatros. Se han consultado varios años de unos setenta periódicos españoles, cuarenta y cinco franceses, veinte ingleses y siete italianos. Debemos aclarar que estos datos se han tomado siempre con reserva y/o prevención ante la posibilidad de cierta parcialidad por parte del cronista que escribía cada reseña. Por tanto hemos procurado, en la medida de lo posible, que la información tomada de la prensa estuviera contrastada con la información procedente del libreto o de otras fuentes.

En cuanto a los resultados que ha arrojado el análisis de la recepción de los ballets hemos procurado ser honestos. Hemos tratado de evitar el positivismo, asumiendo y reflejando claramente aquellas obras que no tuvieron un éxito equivalente al que obtuvieron en Londres o París. De igual forma hemos señalado los casos en los que la escenificación madrileña superó las expectativas de la versión original.

Para la elaboración del Anexo II de la cartelera de óperas y ballets escenificados en el Teatro del Circo también se ha revisado la cartelera de varios periódicos para cotejar las fechas de las representaciones. Cuando ha aparecido alguna información contradictoria se ha señalado oportunamente en una nota.

3.4 REPRESENTACIONES ICONOGRÁFICAS, FIGURINES Y DISEÑOS DE ESCENOGRAFÍA

Hemos recopilado todo el material gráfico posible: grabados, litografías, portadas de partituras, figurines de vestuario, bocetos de escenografía, etc. En este sentido ha sido mucho más abundante el material procedente de las producciones originales que el de las escenificaciones

madrileñas, de las que prácticamente solo quedan algunas imágenes. No obstante, se han procurado recoger todos los grabados que se publicaron en la prensa de Madrid relacionados con los artistas y ballets que se representaron en el Teatro del Circo. Resulta por ejemplo sorprendente que, de toda la actividad escénica desarrollada por el escenógrafo Eusebio Lucini, no quede ni un solo boceto.

Toda esta información gráfica ha sido muy valiosa a la hora de descubrirnos algunos elementos habituales en el vestuario, ilustrar decorados y evidenciar la utilización de algunos pasos técnicos de ballet, entre otros aspectos. Con menos frecuencia también hemos podido comprobar que, desde el punto de vista formal, las puestas en escena realizadas en Madrid tenían bastantes elementos en común con la escenografía original.

3.5 LIBRETOS DE LOS BALLETS

Se han consultado más de cincuenta libretos de ballets y unos diez de óperas. Para abordar la última parte de nuestra Tesis, en la que realizamos el análisis y recepción de los ballets románticos presentados en el Teatro del Circo de Madrid entre 1842-50, tampoco existía una bibliografía específica que nos aportara datos concretos sobre el tema. Por tanto hemos comenzado nuestra investigación desde las escasas fuentes originales. Para realizarla hemos tenido que recurrir a los libretos tanto de las puestas en escena originales, procedentes de París y Londres, como a los de la versión escenificada en el Circo⁵, para establecer los puntos comunes y divergentes de ambas propuestas. Esta ha sido una fuente fundamental.

3.6 PARTITURAS DE LOS BALLETS REPRESENTADOS EN MADRID

Aunque se han consultado los fondos de varias Bibliotecas Musicales – Biblioteca Nacional, Biblioteca Musical Víctor Espinós, Biblioteca del

⁵ La mayoría de estos libretos se han encontrado en la Biblioteca Nacional.

Conservatorio Superior de Música, CEDOA (Centro de Documentación y Archivo de la SGAE)–, e incluso algunos Archivos privados, lamentablemente no se ha podido localizar la partitura completa de ninguno de los ballets románticos que se representaron en Madrid. Lo que hemos podido recopilar han sido reducciones a piano y guitarra de algunos de los bailes más destacados que se incluían dentro de los ballets completos.

3.7 DOCUMENTOS HISTÓRICOS

Se trata de documentos de diferente naturaleza: Pasaportes de bailarines, expedientes que tratan temas variados relativos al Teatro del Circo, etc. Nos referimos a materiales que se conservan en diferentes Archivos y/o colecciones tanto nacionales como extranjeras. Con estos elementos se ha pretendido corroborar y confirmar documentalmente diferentes datos y fechas.

En el Archivo Histórico Nacional localizamos expedientes relativos a diferentes asuntos del Teatro del Circo: inspecciones y permisos de obras, licencias de gestión del teatro, impuestos, etc. También se han podido localizar algunos de los pasaportes de entrada en España de bailarines y maestros que trabajaron en el Circo y los listados de los integrantes de las compañías de baile de las primeras temporadas del Teatro Real, muchos de ellos procedentes del Circo.

También encontramos información de interés sobre los artistas que trabajaron en el Teatro del Circo en el padrón municipal que se conserva en el Archivo de la Villa. En el Archivo del Palacio Real de Madrid recabamos datos sobre los conciertos y banquetes que celebró Isabel II y los listados de muchos de los asistentes. Se hicieron gestiones en el Archivo de Protocolos en busca de contratos, permisos o cualquier documento relativo a la actividad empresarial de José de Salamanca al frente del teatro, pero lamentablemente no se pudo encontrar ningún material.

A nivel nacional realizamos investigamos en el Archivo Municipal de Sevilla, Archivo Histórico Provincial de Cádiz, Archivo Histórico Provincial

de Málaga, Archivo Municipal de Granada, Archivo del Teatro Principal de Zaragoza, etc. En cada una de estas ciudades se rastreó la presencia de bailarines como Marius Petipa, Marie Guy Stephan, Pierre Massot y el repertorio que interpretaron durante sus actuaciones.

Extendimos nuestra búsqueda a varios Archivos franceses entre ellos el Archivo Departamental de la Gironde (Burdeos), donde también se localizaron pasaportes de bailarines que vinieron a trabajar al Teatro del Circo, y el Archivo Municipal de Burdeos donde se revisaron documentos diversos sobre Marius Petipa, Marie Guy Stephan, Joséphine Petit Stephan, etc. Además de diferentes publicaciones periódicas allí conservadas. En el Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores de Francia, sección que se conserva en Nantes, también se localizaron algunos pasaportes de maestros, documentos sobre Marie Guy Stephan y sobre la legación de la Embajada Francesa en Madrid en aquel momento.

En resumen, todos los materiales con los que hemos trabajado nos han proporcionado información fundamental con la que afianzar nuestra investigación y justificar nuestras conclusiones.

4. ESTRUCTURA DE LA TESIS

Nuestra Tesis se ha dividido en dos partes y cuatro anexos. La primera parte se compone de cuatro capítulos en los que se abordan aspectos generales tanto del ballet romántico como de la sociedad madrileña de la época y la actividad del Teatro del Circo. En la segunda parte se presenta el análisis y recepción de los ballets románticos representados en el Teatro del Circo.

PRIMERA PARTE. EL BALLE EN EL TEATRO DEL CIRCO DE MADRID

CAPÍTULO I. EL BALLE ROMÁNTICO. En este primer capítulo analizamos las características generales de los ballets románticos. Los elementos propios de la técnica y estilo de estos ballets y la temática de las obras. Más adelante destacamos la gran difusión y circulación que tuvieron estas creaciones y sus intérpretes, y también nos detenemos brevemente en la presencia de los ballets en las óperas. Concluimos este bloque con una serie de semblanzas biográficas de algunas de las bailarinas y coreógrafos más importantes de la época, para completar una visión general de lo que fue el ballet romántico.

CAPÍTULO II. TEATRO Y SOCIEDAD EN EL MADRID ISABELINO. En este apartado se describe el marco histórico y social en el que se desarrolla nuestra investigación. Abordamos también el funcionamiento del entramado teatral y cultural de Madrid durante el periodo de estudio, 1842-50, y su relación con la sociedad madrileña.

CAPÍTULO III. EL TEATRO DEL CIRCO. En este capítulo se realiza un amplio recorrido y análisis sobre diferentes aspectos de este teatro en el que se representaron los ballets románticos. En primer lugar se abordan las peculiaridades del Teatro del Circo como edificio, para continuar explicando cuál era su programación habitual, que combinaba especialmente la lírica y el ballet. A continuación se realiza un recorrido cronológico por los diferentes

empresarios que estuvieron al frente del teatro y nos detenemos en las características e importancia de la llamada pintura de escena creada para realzar estéticamente los espectáculos de la época. Por último abordamos de forma complementaria la actividad lírica y musical desarrollada en el teatro, realizando a su vez un recorrido por los directores de orquesta que trabajaron en el Teatro del Circo.

CAPÍTULO IV. EL BALLET EN EL TEATRO EL CIRCO. A la actividad balletística desarrollada en este coliseo entre 1842-50 le hemos dedicado un bloque separado del resto de representaciones que se desarrollaron en el Circo porque consideramos que se trata de una parte fundamental del corpus de nuestro trabajo. Comenzamos hablando de la Academia de baile del teatro como centro de formación de futuros bailarines y continuamos presentando cronológicamente a los maestros de baile que estuvieron al frente de la compañía de baile del teatro en sus diferentes etapas, además de presentar el repertorio que cada uno escenificó. Por último señalamos algunos de los artistas más destacados que pasaron por el teatro y sus conexiones con otros teatros internacionales.

SEGUNDA PARTE. ANÁLISIS Y RECEPCIÓN DE LOS BALLETS ROMÁNTICOS REPRESENTADOS EN EL TEATRO DEL CIRCO

En este aparatado es donde profundizamos en el estudio de las puestas en escena de los ballets románticos. Las obras analizadas se dividen a su vez en tres bloques: 1. Los ballets de temática fantástica o sobrenatural, 2. Los ballets de temática realista y 3. Ballets creados para el Teatro del Circo.

En cuanto a los **ANEXOS**, su finalidad es la de agrupar una serie de informaciones y datos de manera cronológica y ordenada que permitan tener acceso a una información poco conocida, valiosa y precisa sobre algunos aspectos del Teatro del Circo.

-ANEXO I. Listado de los integrantes de las compañías de baile del Teatro del Circo entre 1842 y 1850.

-ANEXO II. Cartelera de ballets y óperas representados en el teatro de 1842 a 1850. En ella se han incluido las representaciones diarias de ópera, ballet, funciones combinadas y conciertos especiales celebrados en el Teatro del Circo durante estos años.

-ANEXO III. Programas/Libretos de los ballets representados en el Teatro del Circo.

-ANEXO IV. Reducciones a piano o guitarra de las partituras de algunas de las danzas incluidas en los ballets representados en el Teatro del Circo.

Para concluir debemos realizar algunas precisiones:

- La bibliografía se ha agrupado según el tipo de publicación: monografías, libretos de ballets, libretos de óperas y periódicos y revistas nacionales y extranjeros.
- Todas las tablas, cuadros y gráficos que aparecen en esta Tesis han sido elaborados por la autora.
- En los títulos de óperas y ballets se ha optado por mantener el original, mientras que se ha utilizado el título en castellano cuando nos hemos referido a la puesta en escena madrileña, para diferenciar ambas escenificaciones y facilitar la referencia del ballet al que nos estamos refiriendo.
- Los títulos de los libros y periódicos aparecen en su idioma original. En el caso de la bibliografía rusa también se ha transcrito.
- En cuanto a los nombres propios, que habitualmente se castellanizaban, como por ejemplo José Verdi o Mario Petipa, hemos optado por utilizar su nombre original, aunque hemos señalado oportunamente su variante castellanizada ya que tanto en la prensa como en los programas era la más utilizada.

**PRIMERA PARTE. EL BALLET EN EL TEATRO DEL CIRCO
DE MADRID**

CAPÍTULO I. EL BALLET ROMÁNTICO

En la historia de la danza, el romanticismo corresponde a un periodo de particular importancia por su riqueza artística y por el alcance y permanencia de sus resultados, ya que ballets que se crearon durante esta etapa, como *La Sylphide* (1832) o *Giselle* (1841), han logrado permanecer hasta hoy en el repertorio de los teatros de todo el mundo. El mérito de la supervivencia de estas obras resulta todavía mayor si tenemos en cuenta que cada época produce formas artísticas que responden a un modo de vida, a unas convenciones estéticas y a un momento determinado en la evolución del lenguaje artístico.

En el llamado ballet prerromántico se subordinaban todos los elementos – escenografía, vestuario, música y baile– a la presentación de una acción dramática o una historia que debía transmitirse a través de la pantomima. Se trataba de trasladar una historia que enseñara al público a admirar lo heroico y despreciar lo innoble.¹ Abundaban los temas mitológicos con gran aparato escénico y la importancia se le daba, principalmente, a la figura masculina que destacaba por "su sofisticada técnica en los movimientos en el suelo, semejante a un dibujo de encaje, que progresivamente fue sustituida por potentes saltos"².

Como señala Vera Krasovskaya, a finales del siglo XVIII y principios del XIX, comenzó a prosperar el llamado coreodrama, espectáculo donde la danza se combinaba con la pantomima y otras formas artísticas, y cuyo representante más destacado fue Salvatore Viganó (1769-1821) "que transformó a su manera la temática mitológica con los motivos revolucionarios del romanticismo. (...) Viganó fue un maestro en la

¹ John V. Chapman: "Jules Janin: romantic critic", *Rethinking the Sylph. New perspectives on the romantic ballet*. Middletown: Wesleyan University Press, 1997, p. 197.

² Vera Krasovskaya: Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Романтизм/ Zapadnoevropejskij baletnyj teatr. Ocherki istorii. Romantizm. (*El ballet en Europa occidental. Romanticismo*). Moscú: ART, 1996, p. 13.

escenificación de pantomimas y muchos de sus hallazgos influyeron en la coreografía de la época romántica"³.

En lo relativo al ballet "las categorías de romanticismo y realismo son poco estables"⁴ y en la historiografía del ballet se ha considerado a *La Sylphide*⁵ como el primer ballet romántico, aunque no debemos olvidar que esta obra fue el punto culminante, o la cristalización, de toda una serie de cambios e influencias que se venían gestando desde la década anterior.⁶ Podríamos comparar su trascendencia con la de obras como *La balsa de la Medusa* (1818-19) de Théodore Géricault, la *Sinfonía fantástica* de Hector Berlioz (1830) o el *Hernani* (1830) de Victor Hugo. Por lo tanto, mientras que se puede establecer el inicio del ballet romántico en la década de 1830, resulta más difícil delimitar con exactitud la duración de esta etapa estilística ya que, a finales del siglo XIX, encontraremos obras que aunque técnica y estéticamente pertenecen ya al estilo académico, están creadas a partir de argumentos más próximos a las temáticas propias del romanticismo. Nos referimos por ejemplo a algunos ballets de Marius Petipa como *La Bayadère*⁷ (1877) o *El lago de los cisnes*⁸ (1895), ballet que algunos escritores señalan como una obra que supone el "renacimiento" del estilo romántico. No obstante, la historiografía del ballet suele manejar la fecha del estreno de *Coppélia*⁹ (1870) como final de esta etapa.

El escritor ruso Aleksander Anikst afirmó que "la época del romanticismo destacó por la introducción del estudio histórico en la teoría dramática, por la consolidación del carácter nacional, por la liberación del arte de su encadenamiento a normas, y por la incorporación de comparaciones"¹⁰. Además para Aleksander Herzen "el objetivo del arte pasó de ser la belleza a

³ Krasovskaya: Zapadnoevropejskij baletnyj teatr..., pp. 13-14.

⁴ Krasovskaya: Zapadnoevropejskij baletnyj teatr..., p. 12.

⁵ *La Sylphide*, ballet en 2 actos con libreto de A. Nourrit basado en la obra *Trilby* de Charles Nodier. Coreografía de F. Taglioni y música de Schneitzhoeffter; representado por primera vez en la Academia Real de Música de París, el 12-III-1832. Decorados de Cicéri. Protagonizado por María Taglioni, Joseph Mazilier y Lise Noblet.

⁶ Lillian Moore en Ivor F. Guest: *The romantic ballet in Paris*. Londres: Dance Books, 2008, p. 4.

⁷ *Bayadereka*, coreografía de M. Petipa, libreto de Petipa y Khudekov y música de L. Minkus. Estrenado en San Petersburgo en enero de 1877.

⁸ *Lebedinoye óziero*, coreografía de M. Petipa y L. Ivanov con música de Chaikovski. Estrenado en San Petersburgo en enero de 1895.

⁹ Coreografía de Saint-Léon y música de Delibes.

¹⁰ Aleksander A. Anikst: *Teoriya dramy na Zapade v pervoy polovine XIX veka. Epoka romantizma (Teoría del drama en occidente en la 1ª mitad del s. XIX. Época romántica)*. Moscú, 1980, p. 9. En Krasovskaya: Zapadnoevropejskij baletnyj teatr..., p. 15-16.

ser la espiritualidad”¹¹. En los ballets románticos se utilizaron de manera muy evidente los contrastes: el bien y el mal, la belleza y la monstruosidad, la valentía y la pusilanimidad, lo espiritual y lo pasional, o lo real frente a lo sobrenatural. Por otra parte, en las obras de coreógrafos tan significativos como Filippo Taglioni, Auguste Bournonville y Jules Perrot

se manifestaban los caracteres de los personajes, se perfilaban y se resolvían los conflictos. La danza repetía en gran medida los procesos reflejados por la música: su tendencia a lo programático y, al mismo tiempo, el aumento de su expresividad emocional y su virtuosismo técnico.¹²

En el *ballet de las monjas* que aparece en el 3^{er} acto de la ópera *Robert le diable*¹³ de Giacomo Meyerbeer, estrenada en la Ópera de París en 1831, con coreografía de Filippo Taglioni (1777-1871), se establecieron los principios básicos que luego se desarrollarían en el ballet romántico, dando lugar al llamado *ballet blanc*, del que hablaremos más adelante. El ballet se desarrolla en el claustro del convento de Sainte Rosalie en el que los espíritus de las monjas libertinas, invocados por Bertram, surgen de sus tumbas –como luego harán las willis del 2^o acto de *Giselle*–, y encabezadas por Helena, la madre abadesa (María Taglioni), ejecutan una especie de bacanal voluptuosa ya que "cuando emergen [de sus tumbas] reviven su pasión pecaminosa"¹⁴. El personaje de Robert, interpretado por Nourrit, llega al convento y aunque inicialmente queda impactado por la danza que ejecutan las monjas, éstas consiguen retenerlo y finalmente cede a los encantos seductores de Helena. Toda esta escena serviría también de inspiración para el 2^o acto de *Giselle*.

Fue precisamente el tenor y libretista Adolphe Nourrit (1802-39) quien, después de la impresión que le produjo la belleza del *ballet de las monjas* y a partir de la obra *Trilby* de Charles Nodier, decidió escribir el libreto para *La Sylphide*, pensando en que María Taglioni protagonizara la coreografía que su padre creara especialmente para ella.

¹¹ Aleksander I. Herzen: "Romantichkie diletanti" ("Los diletantes románticos"), 1842. En Krasovskaya: Zapadnoevropejskij baletnyj teatr..., p. 20.

¹² Krasovskaya: Zapadnoevropejskij baletnyj teatr..., pp. 16-17.

¹³ Con libreto de Scribe y escenografía de Cicéri. Además de María Taglioni participaron los bailarines Jules Perrot, Simon, Noblet, Legallois, Montessu, Julia, Alexis, Leroux, Perceval, Louisa y Roland.

¹⁴ Guest: *The romantic ballet in Paris...*, p. 203.

Un elemento fundamental para el éxito de la escenificación del *ballet de las monjas* fue la novedosa iluminación que se utilizó y la exquisita escenografía diseñada por Cicéri, que era una copia del claustro de Saint-Tróphime en Arles.¹⁵ Las lámparas de gas de la sala se dejaron casi apagadas, y las que iluminaban la escena se encerraron en cajas y se cubrieron con velos amarillos para imitar la luz de la luna y potenciar la imagen fantasmagórica.¹⁶



Imagen 1. Escenografía de Cicéri para el *Ballet de las monjas* del acto 3º de *Robert le diable* (1831). Biblioteca Nacional de Francia.

1. CARACTERÍSTICAS DEL BALLE ROMÁNTICO

Uno de los aspectos que caracterizó al ballet romántico fue la idealización y exaltación de la mujer/bailarina, representada por dos ideales femeninos extremos. Por un lado la bailarina pálida, etérea e inaccesible, vestida con vaporosos tules y coronas de flores que encarnaban la nostalgia, la melancolía y los sentimientos nobles idealizados. El desarrollo del baile en puntas, del que nos ocuparemos más adelante, ayudó a potenciar la idea de

¹⁵ Lincoln Kirstein: *Four Centuries of Ballet: Fifty Masterwork*. N. York: Dover, 1984, p. 142.

¹⁶ Louis Véron: *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, t. III. Citado en Germain Bapst: *Essai sur l'histoire du théâtre. La mise en scene, le decor, le costume, architecture l'éclairage, l'hygiène*. París: Hachette, 1893, p. 550.

ingravedez y etereidad que se buscaba. Por otro la mujer real, de la tierra, representada generalmente con cabello y ojos negros, que representaba también lo racial, lo apasionado y a la vez exótico. Como podemos suponer, la bailarina española encajaba perfectamente con esta descripción. No sólo las mujeres pasaron a dominar la escena en términos numéricos, sino también como protagonistas de los ballets con títulos como *Sylphide*, *Giselle*, *Ondina*, *Catarina*, *Esmeralda*, etc.

Ha llegado hasta nosotros la idea de que el bailarín masculino quedó reducido a un papel secundario, casi de mero *partenaire* al servicio de las bailarinas. Hay que destacar que muchos críticos de mediados del siglo XIX potenciaron esta tendencia de otorgarle un papel casi exclusivo y predominante a la bailarina, por lo que algunos bailarines fueron frecuentemente ignorados en las reseñas, despreciados por los críticos de la época¹⁷ e incluso ridiculizados, a pesar de ver ocasional y excepcionalmente reconocidos sus méritos como bailarines.¹⁸



Imagen 2. Caricatura de un bailarín realizada por Honoré Daumier en 1847.¹⁹

¹⁷ Ver Chapman: "Jules Janin and the ballet", *Dance Research* vol. 7, nº 1, 1989, p. 76n.

¹⁸ Marian Smith: "The disappearing danseur", *Cambridge Opera Journal* nº 19, 1. Cambridge University Press: 2007, p. 33; Smith: "Levinson's Sylphide and the danseur's bad reputation". *La Sylphide 1832 and beyond*. Gran Bretaña: Dance Books, 2012, pp. 258-90.

¹⁹ Le acompañaba el siguiente mensaje: "El bailarín que se precia de haber conservado las nobles tradiciones de Vestris".

Entre estos cronistas encontramos a Jules Janin (1804-74) –escritor francés que fue el crítico del *Journal des Débats* parisino durante cuarenta años–, quien llegó a afirmar que “en ningún caso reconozco el derecho de un hombre a bailar en público”²⁰, o a Théophile Gautier (1811-72), quien insinuaba que el bailarín solo debía representar danzas de carácter, y no variaciones individuales: “Un bailarín masculino interpretando cualquier otra cosa que no sea un paso de carácter o pantomima me ha parecido siempre algo casi monstruoso. Hasta ahora solo me he visto capaz de soportar a los hombres en *mazurcas*, *saltarellas* y *cachuchas*”²¹.

En esta misma reseña Gautier señalaba algunas excepciones, como eran los bailarines Charles Mabilie (1815-58) y Lucien Petipa (1815-98), y se expresaba también con cierto agrado sobre Jules Perrot a quien había apodado como “Perrot el etéreo” y “el Taglioni varón”, y a quien consideraba un intérprete que “no tiene nada de esa manera débil y estúpida que por lo general hace inaguantables a los bailarines masculinos”²². También le resultó aceptable la ejecución de Mariano Camprubí cuando lo vio bailar en París (1837)²³ y no mostró desagrado hacia los bailarines españoles que vio actuar cuando visitó Málaga, de quienes escribió:

aunque son medianos, tienen un aire caballeroso, galante y atrevido, que prefiero con mucho a las gracias equívocas e incoloras de los nuestros. No aparentan ocuparse de sí mismos ni del público; sólo tienen miradas, sonrisas para su bailarina (...). Poseen cierta gracia feroz, cierta actitud insolente, peculiar.²⁴

Perrot también fue del agrado de Castil-Blaze²⁵ (1784-1857) quien, en una reseña publicada a propósito del estreno de *Robert le diable*, escribió varios

²⁰ Jules Janin: *Le Journal des Débats*, París. 27-VI-1832. Esta postura de Janin, que como vemos fue publicada apenas iniciado el ballet romántico, no se suavizó con el paso de los años. Chapman: “Jules Janin: romantic critic”..., p. 204.

²¹ Théophile Gautier: *La Presse*, París, 2-III-1840.

²² Théophile Gautier: *La Presse*, París, 2-III-1840. Sin embargo Janin no se mostraba tan efusivo con el bailarín, se puede ver en “Retour de Mons. Perrot”, *Le Journal des Débats*, París. 29-IV-1833.

²³ “Les danseurs espagnols”, *La Charte de 1830*, 18-IV-1837, en Ivor Guest: *Gautier on dance*. Londres: Dance books, 1986, pp. 5-8.

²⁴ Gautier: *Viaje por España*, Madrid: Calpe, 1920. Vol. II, p. 151.

²⁵ François-Henri-Joseph Blaze, conocido como Castil-Blaze, fue un compositor, musicólogo y crítico francés. A lo largo de su vida publicó varios libros, algunos dedicados al ballet como *La Danse et les ballets depuis Bacchus jusqu'à Mlle Taglioni*. París: Paulin, 1832.

elogios sobre el bailarín. Señaló que Perrot era "vigoroso y ágil, y nos encantó por la elegancia de sus pasos y actitudes". Más adelante destacó su dominio técnico, ya que "no se limita a realizar giros a la derecha o a la izquierda, sino que hace dos o tres vueltas en el aire, aterrizando firmemente en una pose"²⁶ en la que solo tocaba el suelo con una de las piernas.

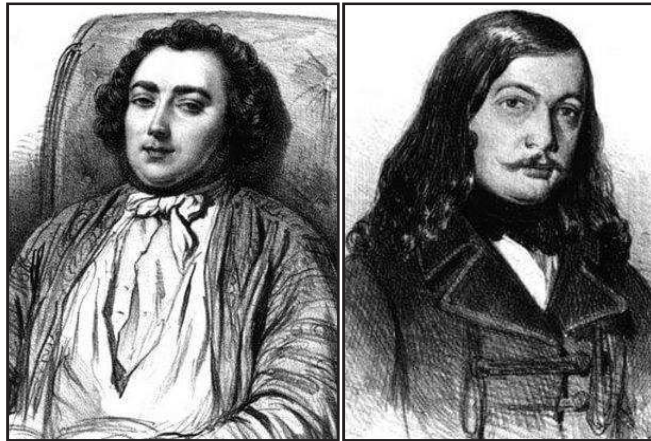


Imagen 3. Jules Janin y Teophile Gautier. *Galerie de La Presse, de la littératures et des beaux-arts 1ª serie*, 1839.

Sin embargo Smith señala que de igual forma que el refinamiento masculino producía rechazo a los críticos, también lo producía el vigor y la potencia física en demasía y a Gautier, por ejemplo, tampoco le gustaba ver en escena a “un hombre mostrando su cuello rojo, [sus] grandes brazos musculosos, y la totalidad de su cuerpo pesado estremeciéndose con saltos y piruetas”²⁷.

El propio Gautier llegó a reconocer que el bailarín al que verdaderamente apreciaba era Lucien Petipa. De hecho Petipa coreografió en 1858 el ballet *Sacountala* –con música de Reyer– cuyo libreto estuvo a cargo de Gautier. Generalmente, el bailarín solía recibir buenas opiniones de todos los críticos²⁸ parisinos y Gautier le dedicó el siguiente comentario tras el estreno de *La Péri* (1843):

²⁶ Guest: *The romantic ballet in Paris...*, p. 210.

²⁷ Théophile Gautier: *La Presse*, París, 7-V-1838.

²⁸ Tras el estreno de *La Péri* (1843), el crítico de *Le Ménestrel*, París, 23-VII-184, afirmó que Petipa le prestó “un apoyo seguro e inteligente” a la bailarina y “además, se hace justamente aplaudir por sí mismo como bailarín de primer mérito y mimo expresivo”.

Hay que rendir justicia a Petipa: (...) No busca atraer la atención sobre él, no baila para sí mismo; a pesar del descrédito algunas veces injusto que se vincula hoy a los bailarines, él es perfectamente acogido por el público. No incide en esta falsa gracia, esta delicadeza ambigua y escandalosa que dieron asco al público del baile masculino. Mimo lleno de inteligencia, llena siempre la escena y no desprecia los más mínimos detalles; su éxito fue completo y puede atribuirse una parte de los aplausos.²⁹

En dos interesantes estudios realizados por Marian Smith –a los que ya nos hemos referido–, se plantea el verdadero papel desempeñado por los bailarines durante el ballet romántico ya que, es muy probable, que la idea de que el rol ocupado por el bailarín masculino como "un mero *partenaire* al servicio de las bailarinas", provenga más bien de una visión heredada por la historiografía del ballet, sobre todo de las primeras décadas del siglo XX, que se fundamentaba no en el análisis de los hechos reales sino en las opiniones "anti masculinas" de las crónicas publicadas por críticos como Janin y Gautier. A estas habría que añadir, según Smith, los juicios que André Levinson – Andrei Yakovlevich Levinson (1887–1933)– publicó en la década de 1920, y en los que defendía, hasta el punto de la "beatificación"³⁰, a la bailarina María Taglioni por encima de todos sus contemporáneos, ya fueran hombres o mujeres.³¹ Además, la "canonización" que llevó a cabo Levinson del ballet *La Sylphide* "causó daños en la reputación de los bailarines del siglo XIX"; de hecho Smith lo considera como el responsable de "promulgar la falsa idea de que los hombres desaparecieron del ballet del siglo XIX"³².

Smith pone como ejemplo de lo negativa que ha sido la influencia de las opiniones que acabamos de ver el hecho de que, todavía en 1963, Alexander Bland reprodujera las ideas de los dos críticos franceses sobre "la propiedad exclusiva del ballet romántico por parte de la bailarina" lo que implicaba, además, "que los hombres estaban poco utilizados en el ballet

²⁹ Théophile Gautier: *La Presse*, París, 25-VII-1843.

³⁰ Smith: "Levinson's Sylphide"..., p. 268.

³¹ Smith: "The disappearing danseur"..., p. 47; Smith: "Levinson's Sylphide"..., p. 267 y p. 271.

³² Smith: "Levinson's Sylphide"..., p. 259.

durante el período en cuestión"³³. Cuando más adelante nos ocupemos del análisis de los grandes ballets románticos observaremos cómo esta afirmación no es correcta, ya que los personajes masculinos de estos ballets tenían un gran peso protagónico, de hecho, podemos comprobar en el siguiente cuadro que en muchas de estas coreografías había más personajes protagonistas masculinos que femeninos. Otra cuestión es si se coreografiaban con frecuencia variaciones en solitario para los hombres, que les permitieran su lucimiento técnico e interpretativo.

Ballet	Protagonistas hombres	Protagonistas mujeres
<i>Le diable amoureux</i>	11	5
<i>La jolie fille de Gand</i>	9	6
<i>La Esmeralda</i>	8	5
<i>Farfarella o la hija del infierno</i>	7	3
<i>Alba Flor la pesarosa</i>	6	3
<i>Le diable à quatre</i>	6	4
<i>Griseldis ou les cinq sens</i>	5	1

Historiadores del siglo XX, como en ocasiones Lynn Garafola, también se vieron afectados por estas influencias. En un artículo afirmó que "a partir del romanticismo, (...) la bailarina en travesti usurpó la posición del bailarín masculino [tanto] en el cuerpo de baile como *partenaire* de la bailarina", aunque matizó que, en los ballets románticos, la prohibición o "rechazo del talento masculino no fue absoluta" porque los bailarines nunca desaparecieron de las coreografías. Incluso cuando durante la segunda mitad del siglo XIX abundaron las bailarinas travestidas en los escenarios parisinos, los bailarines no dejaron de interpretar papeles.³⁴

³³ Alexander Bland: *The Dancer's World*. Londres: 1963. En Smith: "The disappearing danseur"..., p. 38. Smith: "Levinson's Sylphide"..., p. 263.

³⁴ Lynn Garafola: "The travesty dancer in XIX century ballet", *Dance Research Journal* 17. 1985-86, p. 35.



Imagen 4. Celine Celeste como el chico árabe en *El espía francés*³⁵ (ca.1838), lit. de Drummond. F. Elssler como George en *Le muet d'ingouville*, Mus. Bagrushin de Moscú, y Louisa Fairbrother como Aladín en *Los cuarenta ladrones* (1844), lit. de Brandard.

Otra de las novedosas aportaciones de los ballets románticos fue la separación entre la figura del coreógrafo y la del libretista, ya que en los ballets prerrománticos lo habitual era que el propio coreógrafo tomara una ópera, novela o texto dramático ya existente y lo trasladara más o menos literalmente a un ballet.³⁶ Según Arkin y Smith, otra importante función que debían cumplir los ballets románticos era la de contar y "transmitir una historia al público"³⁷, para lo que se utilizaban numerosas escenas de pantomima, y esto es comprensible si observamos quiénes eran los encargados de escribir los libretos para la ópera parisina. Se trataba de relevantes autores franceses como Eugène Scribe, Vernoy de Saint-Georges o Gautier, por tanto el resultado final eran obras prolijas y elaboradas.

En ese momento los libretos teatrales eran considerados prácticamente como obras dramáticas y en este sentido Castil-Blaze comentaba, a principios de la década de 1830, que "muchos de los ballets modernos son óperas o dramas que han sido trasladados al lenguaje de la mímica"³⁸. También

³⁵ Esta obra fue estrenada en Londres en 1831, pero la litografía no se publicó hasta años más tarde. Sacheverell Sitwell: *The romantic ballet from contemporary prints. With an introduction and notes on the plates*. Londres: Batsford, 1948, p. 8.

³⁶ Guest: *The romantic ballet in Paris...*, p. 17.

³⁷ Lisa Arkin y Marian Smith: "National dance in the romantic ballet", *Rethinking the Sylph...*, p. 21; Smith: "The disappearing danseur"..., p. 47.

³⁸ Castil-Blaze: *Le Journal des Débats*, París, 1831.

Hippolyte Prévost –crítico de *Le Moniteur* entre 1829-50–, se mostraba partidario de los ballets “dramáticos” pero, en una crónica que publicó tras presenciar *La Sylphide*, reconoció que “no poseía los instrumentos necesarios para describir lo emocionante que fue el nuevo ballet (...)” por lo que con “su aproximación crítica no podría hacer justicia a la poética belleza del baile”, y añadía que palabras como “joven, encantadora, graciosa, audaz, etc. se quedaban muy lejos de expresar todos sus pensamientos”³⁹.

Sin embargo para Janin “el libreto no era la esencia de un ballet, sino un mero vehículo para el baile”; de hecho, Chapman señala que el ataque habitual contra la acción dramática, y la alabanza de la estética de “el baile por el baile” fue un tema frecuente en los escritos de Janin sobre ballet. Para el crítico, el ballet debía presentar simplemente baile, ya que éste en sí mismo transmitía cualidades no figurativas como gracia, ligereza y encanto.⁴⁰ De hecho, sus reseñas se caracterizaron por el uso de un lenguaje poético, que surgía más de su propia imaginación que de lo que realmente se veía sobre el escenario, y con el que pretendía capturar lo intangible.⁴¹

También resultaba algo contradictoria la postura de Gautier quien, a pesar de ser el autor de varios libretos para ballets, afirmaba que “un ballet debe ser una imagen antes que un drama” y que “la mejor combinación para un espectáculo era que un poeta le explicara sus ideas a un artista para que las expresara en los bocetos”⁴², porque consideraba que “el elemento real de la coreografía era la animación del arte plástico y que un autor de un ballet haría bien en colaborar con un pintor o un escultor cuyo arte, que es realizado en silencio, le ha acostumbrado a darle forma a una idea”⁴³ sin necesitar un texto.

En este periodo existió además otro fenómeno, al que también hicieron referencia algunos cronistas madrileños en sus reseñas. Era frecuente que tanto el público como la prensa aceptaran o vieran como algo normal que cualquiera de los personajes que aparecía en una ópera cantara y/o se expresara cantando, es decir, aceptaban la convención. Sin embargo, cierta

³⁹ *Le Moniteur*, París, 20-VII-1840. Chapman: “Jules Janin: romantic critic”..., p. 201.

⁴⁰ Chapman: “Jules Janin and the ballet”, p. 67-68. Chapman: “Jules Janin: romantic critic”..., p. 199.

⁴¹ Chapman: “Jules Janin and the ballet”, p. 69-70. Ver por ejemplo la reseña de *Giselle* (1841) publicada por Janin.

⁴² Arkin y Smith: “National dance in the romantic ballet”..., p. 23.

⁴³ Guest: *The ballet of the second empire 1847-1858*. Londres: A & C Black, 1955, p. 24.

parte de este mismo público y crítica consideraban poco realista, y hasta inapropiado, que los personajes de un ballet, sobre todo aquellos que no encarnaban a seres sobrenaturales, bailaran o utilizaran la danza para contar la historia.⁴⁴

Podemos ejemplificar esto en la prensa madrileña con la reseña publicada por el cronista de *El Español* quien, tras el estreno de *La Esmeralda* en el Teatro del Circo de Madrid (1845), afirmó que le resultaba "ridículo" que "la creación admirable y poética de Víctor Hugo" se representara bailando, aunque lo aceptaba resignado dado que el propio autor ha "consentido que el público de París vea degradadas bajo el disfraz de miserables pantomimas, las más bellas creaciones de su brillante imaginación". Señalaba además que prefería los ballets fantásticos a los "históricos", porque "en ellos no chocan tanto las inverosimilitudes" propias de un espectáculo antinatural ya que, según su criterio, no es muy común que "las gentes, cuando están en los momentos de su agonía [realicen] cabriolas con una destreza a toda ley"⁴⁵.

Además de lo citado anteriormente, otra de las novedades que surgió con el estilo romántico fue el llamado *ballet blanc*. Parece que esta denominación no fue utilizada en la prensa parisina hasta finales del siglo XIX⁴⁶, y fue el crítico André Levinson quien la adoptó y difundió.⁴⁷ Se denominaba así a una escena que solía desarrollarse de noche, a la luz de la luna, en un bosque o lugar solitario poblado por seres sobrenaturales donde la protagonista, reproducida innumerables veces por el cuerpo de baile, simbolizaba el amor puro, verdadero e imposible, mientras que los personajes masculinos representaban al hombre romántico, generalmente enamorado, desgarrado entre la realidad y el mundo sobrenatural. Fue muy común que, durante los años centrales del siglo XIX, algunos ballets incluyeran un acto o escena de ballet blanco, como el 2º acto de *Giselle* o la escena submarina de *La Ondina*.

Esta tendencia de incluir una escena o acto de *ballet blanc* se mantuvo, incluso podríamos decir que se potenció, en los ballets que Marius Petipa

⁴⁴ A este fenómeno se refiere por ejemplo Willa J. Collins: *Historical perspectives on Adolphe Adam's "Le diable à quatre"*. Master Tesis, Rice University. 2001, p. 63.

⁴⁵ "Revista Teatral", *El Español*, 24-XI-1845.

⁴⁶ Smith: "Levinson's Sylphide"..., p. 284, n. 39.

⁴⁷ Según Smith: "The disappearing danseur"..., p. 44; Smith: "Levinson's Sylphide"..., p. 269.

coreografió en Rusia. Por tanto, obras creadas en la segunda mitad del siglo XIX, como *La hija del faraón* (escena en el fondo del Nilo⁴⁸), *La Bayadera* (reino de las sombras), *Don Quijote* (escena de las dríadas) o el 2º acto de *El lago de los cisnes*, tenían su escena de *ballet blanc* y desde el punto de vista argumental se acercaban, como hemos señalado, a las historias propias de los ballets románticos.

Aunque en ocasiones la historiografía del ballet nos ha transmitido la idea de que la presencia del *ballet blanc* era excluyente y opuesta a la existencia de danzas nacionales o a una imagen más real de la bailarina, nada más lejos. Si observamos algunos de los ballets románticos más importantes, en ellos conviven los dos estilos. Por ejemplo en *La Sylphide*, con su característico 2º acto blanco, durante el 1º se interpretaban bailes escoceses. Y en *La Ondina*, además de la escena submarina y del *Paso de la sombra*, aparecen *Tarantelas*. Por otra parte, eran las mismas bailarinas las que interpretaban ambas danzas, así que la misma Carlotta Grisi ejecutaba indistintamente los dos bailes de *La Ondina* que acabamos de mencionar.

Podemos reafirmar todavía más la idea de que el *ballet blanc* y las danzas nacionales coexistían en un mismo ballet si hacemos referencia al propósito inicial que tenía Gautier para el 2º acto de *Giselle*, donde pretendía que las willis “llegaran de todas las partes del mundo” e incluso llevaran “algún distintivo que las asociara con su país de procedencia”⁴⁹, aspecto que se evidenciaría también tanto en la coreografía como en su manera de bailar y en la partitura musical. Finalmente esta idea no llegó a realizarse pero, al parecer, sí quedan algunos indicios de ello en la composición musical de Adam.⁵⁰

Por lo que hemos señalado hasta ahora, resulta evidente que los ballets románticos que aparecieron en los escenarios europeos de mediados del siglo

⁴⁸ En esta escena se incluían varias variaciones femeninas que llevaban el nombre de diferentes ríos, y entre ellas encontramos la Variación del río Guadalquivir. *La hija del faraón* fue un ballet en tres actos inspirado en la novela *Le roman de la momie* de Gautier, con coreografía de Petipa y música de Césaire Pugni. Estrenado en San Petersburgo en 1862.

⁴⁹ En Beaumont, Cyril: *The ballet called Giselle*. Alton: Dance Books, 2011, p. 120.

⁵⁰ Ver los ejemplos que ofrecen Arkin y Smith: "National dance in the romantic ballet" ..., pp. 48-50.

XIX incluían abundantes danzas nacionales o de carácter⁵¹ procedentes de diferentes países, generalmente europeos. Eran danzas características de Italia (*Tarantela*), España (*Bolero*), Escocia (*Giga*), el Tirol o la Europa oriental y central (*Mazurca* o *Redowa*), que utilizaban su vocabulario de pasos característico y mostraban esa "otra" Europa que más tarde se identificaría, sobre todo en el caso de las danzas españolas, con lo exótico. Arkin y Smith aclaran que el público del momento no esperaba que en un ballet se reprodujera exactamente una danza procedente del folclore, sino que la nueva danza creada por el coreógrafo "estuviera llena de característicos marcadores distintivos de un cierto estilo de folclore" que la hiciera fácilmente reconocible como procedente de ese país, porque incluía bastantes elementos de verosimilitud.⁵² A lo que hay que añadir que los trajes con los que se bailaban las danzas nacionales ayudaban a crear esa verosimilitud y proporcionaban además autenticidad y colorido a la escena, por lo que se utilizaban también como complemento decorativo.

Para Garafola, estas danzas "en manos de un coreógrafo como Jules Perrot, podían servir como elementos narrativos además de decorativos"⁵³, aunque en la actualidad es difícil de precisar cuál era verdaderamente el protagonismo de las danzas nacionales en el ballet romántico de la época, ya que

gran parte de ellas fueron eliminadas o despojadas de su función dramática y narrativa cuando obras como *Giselle* fueron revividas por Marius Petipa a finales del siglo XIX. De hecho, los ballets románticos pasados por el filtro de la tradición del ballet Imperial ruso, así como obras originales como *La bella durmiente* o *El lago de los cisnes* trataban los bailes nacionales como divertimentos intercambiables.⁵⁴

Debemos realizar una apreciación en la observación de Garafola. Si bien es cierto que muchos de los ballets coreografiados o revisados por Petipa

⁵¹ Arkin y Smith: "National dance in the romantic ballet"..., p. 13. Adoptan la terminología "nacional" y de "carácter" de forma intercambiable, como se hacía frecuentemente en el siglo XIX., y nosotros procederemos igual.

⁵² Arkin y Smith: "National dance in the romantic ballet"..., p. 36.

⁵³ Garafola: *Rethinking the Sylph*..., p. 3.

⁵⁴ Garafola: *Rethinking the Sylph*..., p. 3-4.

incluían largos divertimentos compuestos por danzas de carácter, hay que destacar que el coreógrafo siempre les dio una gran importancia a este tipo de danzas, que además conocía bien, por lo que nunca fueron suprimidas de sus coreografías.

Arkin y Smith también señalan que estas danzas eran una "potente herramienta dramática"⁵⁵ que permitía transmitir la nacionalidad de un personaje, aunque en ocasiones podían utilizarse y hasta intercambiarse sin ninguna justificación dramática.⁵⁶ Pero las autoras insisten en que en la actualidad es difícil discernir cómo se vieron realmente estas danzas en la escena pues consideran que la historiografía del ballet ha aplicado generalmente "las preferencias estéticas" actuales a la hora de analizar las coreografías del pasado, lo cual "ha dificultado nuestros intentos de determinar cómo se veía un ballet romántico en el momento de su apogeo"⁵⁷. En lo que no hay duda, según las autoras, es que a pesar de lo poco frecuentado y considerado que ha estado este tema durante años –en las definiciones de "ballet romántico" que aparecen en algunos libros publicados en el siglo XX, por ejemplo el de Ferdinand Reyna⁵⁸, se omite la presencia de las danzas de carácter–, el peso que tenían las danzas nacionales en el desarrollo de un ballet era mucho mayor de lo que nos podemos imaginar.⁵⁹

Lo mismo sucedía con las escenas de pantomima –representación realizada a partir de gestos sin que intervengan las palabras–, que tenían mucha más presencia entonces que en las recreaciones de los ballets románticos que se ven actualmente en los teatros. Cuando se estrenó *Giselle* (1841), por ejemplo, "la proporción entre las escenas de baile y las de pantomima era prácticamente igual: cincuenta y cuatro minutos de pantomima y sesenta minutos de baile"⁶⁰. Evidentemente muchas de estas escenas han sido recortadas o incluso suprimidas en las versiones actuales.

⁵⁵ Arkin y Smith: "National dance in the romantic ballet"..., p. 26.

⁵⁶ Esto sucedió en *La Péri* donde, a pesar de las objeciones de Gautier, Grisi decidió sustituir el famoso *Paso de la abeja* por una danza española "que no tiene nada que ver con la acción o la intención de la obra". Guest: *Gautier on dance...*, p. 161.

⁵⁷ Arkin y Smith: "National dance in the romantic ballet"..., p. 14.

⁵⁸ Reyna: *Concise encyclopedia of ballet*, Chicago: Follet, 1974, p. 193.

⁵⁹ Arkin y Smith: "National dance in the romantic ballet"..., p. 12.

⁶⁰ Arkin y Smith: "National dance in the romantic ballet"..., p. 21.

Por otra parte, durante esta etapa las danzas nacionales no fueron ejecutadas por bailarines secundarios, ni por aquellos cuyos físicos les impedían sobresalir en el estilo académico, como ocurrió habitualmente a partir del siglo XX, sino que eran interpretadas por los más grandes bailarines del momento. Incluso la ejecución de las mismas era esperada por el público porque, al tratarse de danzas muy brillantes, los intérpretes podían lucirse en ellas. De hecho era muy frecuente que durante la representación se pidiera la repetición de alguna de ellas. Hoy en día, es difícil que los bailarines de ballet conozcan y dominen las danzas de carácter al mismo nivel, como ocurría con los bailarines del siglo XIX.

Evidentemente, la música aquí desempeñó un papel fundamental porque, junto con la coreografía, el vestuario y la puesta en escena en general, debía “contribuir a crear el sentido de lugar” del que procedía cada una de estas danzas, como por ejemplo la *giga* escocesa de *La Sylphide*, los temas españoles que imitaban el sonido de la guitarra en *Le diable boiteux*, o las *mazurcas* compuestas para *Le diable à quatre*, entre otras.⁶¹ Además, aumentó considerablemente la adquisición de partituras de las reducciones para piano que se realizaban de estas danzas nacionales.

Tampoco hay que olvidar un fenómeno que hacía que el público conectara todavía más con las danzas de carácter, y es que resultaban accesibles para la gente, ya que tenían la posibilidad de interpretar algunas de ellas en los bailes celebrados en los salones. De hecho, durante los años centrales del siglo XIX, en Europa existió una verdadera afición por bailar. En los bailes de sociedad o de disfraces, llamados “bailes de trajes” en España, era muy común ver a las señoras vestidas con trajes que reproducían aquellos que lucían las bailarinas en determinados ballets. Hasta la prensa madrileña recogió testimonios al respecto, por ejemplo, en 1847 algunos diarios comentaron que las infantas le habían regalado a Marie Guy Stephan dos brazaletes, como agradecimiento a que “la aérea sílfide del Teatro del Circo les había facilitado su lujoso guardarropa, de donde escogieron trajes y

⁶¹ Arkin y Smith: “National dance in the romantic ballet”..., p. 24-25. Peter Lichtenthal: *Dictionnaire de musique*. París: Troupenas et ce, 1839, p. 116.

adornos que les sirvieron de modelos para hacerse los trajes con que concurrieron a los últimos bailes de Palacio”⁶².

Durante esta etapa se publicaron además tratados de bailes de salón, en los que se explicaba a los aficionados cómo interpretar bailes como la *Mazurka*, la *Polca*, la *Redowa*, etc. Entre estas obras podemos citar *La danse des salons* de Henri Cellarius (París, 1847) texto que también se tradujo al inglés, o *L’art de danser à la ville et à la cour, ou Nouvelle méthode des vrais principes de la danse française et étrangère* (París, 1834), escrito por el bailarín y coreógrafo Albert (F. Decombe).

No podemos dejar de referirnos brevemente al papel fundamental que tuvieron el vestuario, la iluminación y la escenografía⁶³ en los ballets románticos. Como ya hemos explicado tanto los elementos de la puesta en escena, como la música y la coreografía debían “contribuir a crear el sentido de lugar”⁶⁴, y se esperaba que recrearan con propiedad, autenticidad y realismo los lugares en los que se iban a desarrollar cada una de las escenas de un ballet.

Arregui señala que el público demandaba cada vez mayor espectacularidad en el ejercicio teatral, y que esta ostentación decorativa se manifestaba a través de la representación de “lugares grandiosos o fascinantes, mutaciones sorprendidas y complejos cambios de escenas”. Se reconstruían además ambientes que destacaban por su exotismo, su pintoresquismo o su veracidad histórica”⁶⁵. Sabemos de la opulencia con la que solían escenificarse las representaciones líricas y los ballets en la Ópera de París, hasta el punto de que la grandiosidad de los decorados era un

⁶² Se trataba de las infantas Luisa y Josefa. *El Clamor Público y el Eco del Comercio*, 24-II-1847.

⁶³ Para profundizar en el edificio, la escenografía y la maquinaria teatral del siglo XIX ver Juan P. Arregui: *Los arbitrios de la ilusión: los teatros del s. XIX*. Madrid: ADE, 2009. Para detalles sobre la arquitectura teatral, escenografía, maquinaria, iluminación y efectos especiales durante la segunda mitad del siglo XIX ver M. J. Moynet: *El teatro del siglo XIX por dentro*. Madrid: ADE, 1999. Relacionado más en concreto con España y sobre aspectos del edificio teatral ver Ángel Luis Fernández Muñoz: *Arquitectura teatral en Madrid. Del corral de comedias al cinematógrafo*. Madrid: El Avapies, 1988. Y sobre escenografía y escenógrafos, Joaquín Muñoz Morillejo: *Escenografía española*. Madrid: Real Academia de San Fernando, 1923. Ana María Arias de Cossío: *Dos siglos de escenografía en Madrid*. Madrid: Mondadori, 1991. Pedro Navascués: “Las máquinas teatrales: Arquitectura y escenografía” en *Arquitectura y Teatral en España*. Madrid: Min. de Obras Públicas y Urbanismo, 1984.

⁶⁴ Arkin y Smith: “National dance in the romantic ballet”..., p. 24.

⁶⁵ Arregui: *Los arbitrios de la ilusión...*, pp. 449-50.

"requerimiento *sine qua non* para el éxito de un espectáculo"⁶⁶. Aunque por otra parte, no hay que olvidar que la reutilización o adaptación tanto de vestuario⁶⁷ como de decorados procedentes de otras obras se mantuvo como una constante en el ejercicio teatral decimonónico incluso en los mayores teatros de Europa. Por todo ello, no podemos dejar de referirnos al trabajo desarrollado en París por escenógrafos como Cicéri, Despléchin, Philastre, Cambon, Diéterle, Leger o Feuchère; y a diseñadores de vestuario como Lormier, Séchan, Duponchel y d'Orschwiller entre otros.

En el caso concreto de España, Arregui señala que, durante el siglo XIX, se extendió en la escenografía "una concepción general, una manera de hacer común en la que el dominio francés se asentó sobre los tradicionales fundamentos italianos, renovando los modos y la factura de la pintura teatral" y, al contrario que en otros lugares, no se consideraron escuelas antagónicas sino que "acabaron mezclándose en una misma *manera*"⁶⁸. Por otra parte, Arias de Cossio explica que, durante la década de 1840, los escenógrafos que trabajaron en nuestro país le otorgaron a la escena un "realismo de carácter geográfico preciso" y además fueron "incorporando detalles costumbristas o incluso anecdóticos", que aumentaban el realismo de la escena.⁶⁹

Entre los escenógrafos más relevantes que trabajaron en los teatros españoles durante el periodo romántico, podemos destacar a los hermanos Tadey; Cesar Carnevali; Giuseppe (José), Francisco y Eusebio Lucini; Augusto Ferri; Giorgio Busato; Francisco Aranda; Jose María Avrial; o Philastre, entre muchos otros.⁷⁰

⁶⁶ Arregui: *Los arbitrios de la ilusión...*, p. 450.

⁶⁷ Smith: *Ballet and opera...*, p. 51. La autora señala la cantidad de trajes originales y aquellos que fueron adaptados para los ballets creados a mediados del siglo XIX en la Ópera parisina.

⁶⁸ Arregui: *Los arbitrios de la ilusión...*, pp. 403-04; Arias de Cossio: *Dos siglos de escenografía...*, p. 89 y sig.

⁶⁹ Arias de Cossio: *Dos siglos de escenografía...*, p. 100.

⁷⁰ Más información sobre los escenógrafos en Muñoz Morillejo: *Escenografía española...*; Arregui: *Los arbitrios de la ilusión...*, pp. 404-08, p. 413; Arias de Cossio: *Dos siglos de escenografía...*, p. 89 y sig.; y Navascués: "Las máquinas teatrales".

2. TÉCNICA Y ESTILO DEL BALLET ROMÁNTICO

Como consecuencia de la creciente necesidad expresiva de escape, elevación y fantasía se produjo un hecho trascendental para la historia del ballet que se ha ido enriqueciendo paulatinamente y perdurado hasta hoy: apareció el baile en puntas, que se convirtió en una de las conquistas técnicas más importantes para el ballet. Además, el efecto que se logró gracias a la punta acentuó la idea de ingravidez y etereidad que se buscaba en la bailarina romántica. La posibilidad de bailar sobre las puntas de los pies, dio lugar a una transformación de la técnica de las bailarinas y a la aparición gradual de innovaciones técnicas y virtuosas especial y exclusivamente femeninas, como equilibrios sobre una pierna, saltos sobre las puntas, etc.

Este nuevo calzado también permitió un desarrollo más completo del *pas de deux* (baile en pareja) en el cual lo principal era el lucimiento de la bailarina. Garafola afirma al respecto:

La técnica del siglo XVIII no marcaba de manera evidente las diferenciaciones entre los sexos. Pero con los avances en la técnica de principios del siglo XIX, como la aparición del baile en puntas, esto cambió. Se inició un proceso de diferenciación curioso, ya que con el tiempo el ballet se transformó en un arte sobre todo femenino, realizado por mujeres para los hombres.⁷¹

Es difícil de precisar cuál fue el momento exacto en el que se utilizó el baile en puntas por primera vez, ya que la elevación se fue logrando gradualmente y no de un día para otro. Evidentemente esta innovación fue posible gracias a los avances técnicos que se habían ido realizando. En un primer momento se utilizaron las mismas zapatillas de baile con unos simples zurcidos para reforzar la punta. Poco a poco la suela y la punta se fueron endureciendo, transformando progresivamente las zapatillas hasta que, en 1870, aparecieron las zapatillas de punta tal y como las conocemos hoy y estas quedaron asociadas desde entonces a la imagen e iconografía de la bailarina de ballet.

⁷¹ Garafola: *Rethinking the Sylph...*, p. 4-5.

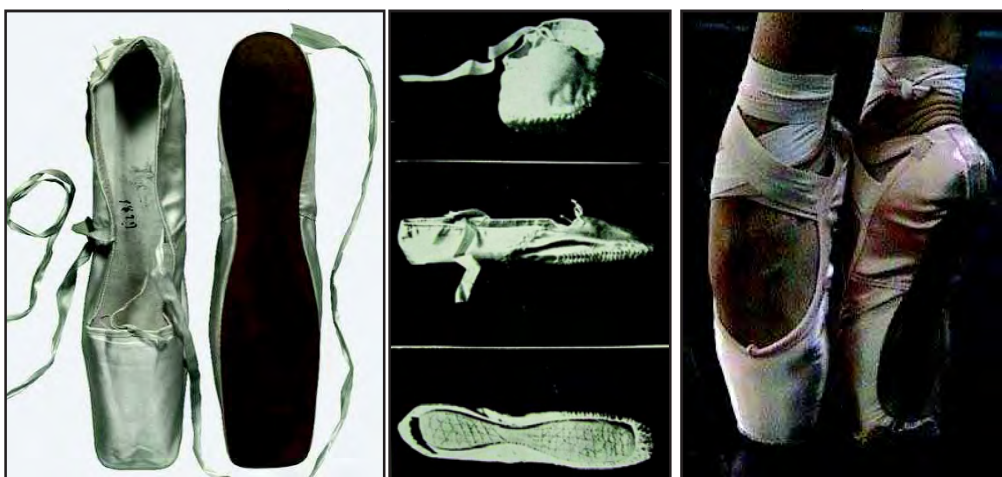


Imagen 5. Zapatillas de María Taglioni (1829). Taglioni Coll. Netherlands Music Institute, La Haya. Zapatillas de Emma Livry hacia 1860, Mus. Ópera de París. Zapatillas de puntas actuales.

Durante algún tiempo se consideró a María Taglioni como una de las primeras bailarinas que bailó sobre las puntas de los pies, pero otras ya lo habían logrado antes si bien de manera puntual y rudimentaria. Lo que ella consiguió fue revelar y desarrollar las posibilidades artísticas y enfatizar las cualidades expresivas que este avance técnico permitía. Existen ilustraciones y testimonios⁷² que afirman que hacia 1813, la francesa Geneviève Gosselin (1791-1818) había logrado ejecutar algún paso "manteniéndose durante un minuto sobre la punta de sus dedos"⁷³, habilidad que al parecer la bailarina consiguió realizar sin casi esfuerzo aparente y "durante más tiempo y más firmeza que nadie hasta el momento"⁷⁴. Lamentablemente Gosselin tuvo que abandonar prematuramente los escenarios a causa de la tuberculosis. Otras pioneras fueron Fanny Bias (1789-1825), Elisa Vaque-Moulin y Angélique Mées. A partir de 1823, la italiana Amalia Brugnoli (1802-92) ejecutó determinados pasos subiéndose sobre la punta de los dedos cuando actuó en Viena. En 1832 esta bailarina se presentó en Londres donde señalaron que, después de llevar diez años cultivando la técnica de las puntas, había conseguido dominarla en un grado notable.⁷⁵

⁷² Chazin-Bennahum: "Women of faint heart and steel toes", *Rethinking the Sylph...*

⁷³ *Journal des Débats*, París, 3-VIII-1827.

⁷⁴ Guest: *The romantic ballet in Paris...*, p. 121.

⁷⁵ Guest: *The romantic ballet in England*. Middletown: Wesleyan University Press, 1972, pp. 48-49.

Con el estilo romántico se logró, además de la creación de un lenguaje universal para el ballet basado en las zapatillas de puntas, una depuración técnica y expresiva ya iniciada por el italiano Carlo Blasis (1797-1878), considerado como el pedagogo más importante de la primera mitad del siglo XIX. Se le puede considerar más como un hombre de la Ilustración que como un exponente del romanticismo ya que, según explica Poesio, se mantuvo más afín a los principios del ballet prerromántico en el que se había formado que a las nuevas ideas del ballet romántico⁷⁶ aunque, contradictoriamente, la parte más relevante de su carrera se desarrolló bajo los principios de este último. Krasovskaya apuntó en esta misma línea, que Blasis "fue un renovador de la normativa de la técnica de la danza. Recopiló y sistematizó los logros del pasado, pero permaneció ajeno a los pensamientos poéticos de su época"⁷⁷.

Entre 1838-51, Blasis fue director de la escuela de ballet de la Scala de Milán donde se formaron numerosas bailarinas que destacaron por su gran capacidad y virtuosismo técnico, precisamente en el trabajo de puntas, y que posteriormente ocuparon los primeros puestos en compañías tanto de Italia como de Francia, España, Inglaterra y Rusia, donde varios de los ballets coreografiados por Marius Petipa fueron estrenados precisamente por bailarinas italianas formadas con Blasis. Por ejemplo, Carolina Rosatti protagonizó *La hija del faraón* (1862) y Carlotta Brianza *La bella durmiente* (1890). Este hecho resulta todavía más extraordinario cuando observamos, como indica Poesio, que en ninguno de los primeros tratados teóricos del maestro italiano se hace una sola referencia ni a la técnica ni al trabajo en puntas.⁷⁸

Como decimos, Blasis fue autor de importantes obras teóricas sobre la enseñanza del ballet. En 1820 publicó en Milán el *Tratado elemental, teórico y práctico del arte de la danza, que contiene los desarrollos y las demostraciones de los principios generales y particulares que deben guiar al bailarín*⁷⁹, y ocho años después escribió *The code of Terpsichore*. En estos y otros manuales codificó sus

⁷⁶ En Poesio: "Blasis, the Italian ballo and the male sylph", *Rethinking the Sylph...*, pp. 133-34. Por ejemplo en su libro *Studi sulle arti imitatrici* (1844), Blasis habla del "bello ideale", término que se corresponde más con el canon de belleza de finales del siglo XVIII.

⁷⁷ Krasovskaya: *Zapadnoevropejskij baletnyj teatr...*, p. 16.

⁷⁸ Poesio: "Blasis, the Italian ballo"..., p. 137.

⁷⁹ *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse, contenant les développements et les démonstrations des principes généraux et particuliers qui doivent guider le danseur*.

pensamientos, enseñanza, métodos y todos sus conocimientos de la técnica de ballet clásico, aunque solo se refiere al cuerpo masculino como norma y prácticamente ignora al femenino, del que habla solo esporádicamente.⁸⁰ Quizás esto se debía a que Blasis se había formado bajo los principios del ballet prerromántico, donde la figura del bailarín era lo que primaba. Entre sus alumnos hombres destacaron Pasquale Borri, Hippolyte Monplaisir y Giovanni Lepri.⁸¹ Sin embargo los discípulos de Blasis que más éxito y virtuosismo técnico lograron fueron mujeres. En otra de sus obras, *Notas sobre la danza* (Londres, 1847), el maestro italiano también abordaba el tema de las danzas de carácter, aportando detalles sobre la historia, ejecución, estilo y música de unas 15 danzas.⁸² Además consideraba que "cada nación tiene sus propias danzas y las danzas caracterizan a esa nación"⁸³.

Entre algunos de los aportes de Blasis encontramos la división y estructuración de la clase de ballet en ejercicios de "barra" y centro, tal y como se sigue practicando en la actualidad. Fue el creador de la posición denominada *attitude*, inspirándose en la estatua de Mercurio de Juan de Bolonia; y descubrió una forma de mover la cabeza para evitar el mareo a la hora de realizar giros múltiples.

⁸⁰ Poesio: "Blasis, the Italian ballo"..., pp. 136-37. August Bournonville en Copenhague y Salvatore Taglioni en Nápoles, maestros que desarrollaron sus carreras fuera de la órbita de la Ópera de París, también trataron de darle mayor protagonismo a la figura del hombre en sus ballets. Garafola: *Rethinking the Sylph*..., p. 5.

⁸¹ Más detalles sobre la carrera de estos bailarines en Poesio: "Blasis, the Italian ballo"..., pp. 139-49.

⁸² Arkin y Smith: "National dance in the romantic ballet"..., p. 31. Al parecer el maestro quería crear una obra completa dedicada a las danzas de carácter pero las autoras apuntan (p. 32) que no existen evidencias de que dicho volumen llegara a editarse.

⁸³ Citado en Arkin y Smith: "National dance in the romantic ballet"..., p. 32.



Imagen 6. Estatua de Mercurio de Juan de Bolonia y posición de *attitude* detrás.

En el estilo del ballet romántico se utilizaban unos pasos o elementos característicos con los que se creaban las coreografías. Además, algunos de ellos, podemos observarlos en las ilustraciones y grabados de la época:

- Una determinada posición del cuerpo/torso, ligeramente inclinado hacia delante.
- Una amplia variedad de posiciones de los brazos, generalmente redondeados, sin ángulos, bien en *corona* (alrededor de la cabeza) o a los lados del cuerpo; cruzados sobre el pecho o abdomen; o extendidos hacia delante (*arabesque*) quebrando ligeramente los codos y las muñecas. Evidentemente la posición de los brazos siempre guardaba una armonía y relación con la postura que se adoptaba con la cabeza, el torso y las piernas.
- El cuello también adoptaba una posición ladeada y/o redondeada, proporcionándole a la cabeza una postura acorde con la suavidad requerida en los brazos.



Imagen 7. Posiciones de los brazos, cabeza e inclinación del torso propias del ballet romántico.

- Se utilizaban frecuentemente los saltos a pequeña y media altura, como *changements*, *cabrioles*, *rond de jambe en l'air*, *assemblé*, *jettés*, etc. Estos saltos aparecen recogidos por Blasis en su libro *The code of Terpsichore* (1830). Destaca también el empleo de la batería o entrecruzado de las piernas en el aire, los llamados *entrechats*, en sus diferentes variantes: *entrechat troi*, *quatre*, *cinq*, *six*, *sept* o *neuf*, y también los *brisés*.
- Abundan los *bourrées*: movimientos de traslación muy ligeros que se realizan en 5ª o 6ª posición pero sin bajar en ningún momento de las puntas, manteniéndose siempre sobre ellas. Con este paso las bailarinas hacían recorridos por el escenario, dando la sensación de deslizarse casi sin tocar el suelo. Este paso es difícil de ejecutar correctamente incluso para las bailarinas actuales, hasta tal punto que una diagonal de *bourrées* cruzando el escenario puede llegar a arrancar los aplausos del público conocedor de la materia.
- Las bailarinas comenzaron a desafiar la gravedad quedándose en equilibrio sobre una pierna durante varios segundos, adoptando a la vez diferentes posiciones: *arabesque*, *attitude*, etc.



Imagen 8. Flora Fabbri⁸⁴ en *attitude detrás* (1846). V & A Museum, y Marie Guy Stephan en *arabesque* (1840). Biblioteca Nacional de Francia.

- Los bailarines ya ejecutaban tres o cuatro piruetas (*pirouettes*) *endehors* y *endedans*. Especialmente apreciadas eran las que se realizaban con la pierna levantada al lado (a la *seconde*) y que terminaban en esta misma posición o en *attitude*⁸⁵. También se realizaban giros en *attitude detrás*, en *arabesque*, con *fouetté*, en *cou de pied* o incluso combinando varias posiciones durante el giro.
- Evidentemente los pasos eran académicos, pero se ejecutaban con una notable diferencia de acento, intención o ataque si los comparamos con el estilo clásico posterior de los ballets de Petipa, en el que los pasos se realizan en toda su plenitud por su dinámica, fuerza y desarrollo.

Por tanto, técnica y coreográficamente, los ballets románticos se caracterizaron por la gran ligereza en el trabajo de pies, la rápida batería, los equilibrios, así como la gracia y armonía que emanaba de cada movimiento, aspectos que se convirtieron en canon del ballet romántico.

Hay que señalar que fue precisamente durante la etapa del ballet romántico cuando se definió la denominación de las diferentes formas y/o

⁸⁴ Como Mazourka en *Le diable à quatre*. Fue bailarina *assoluta* del Teatro Real de Madrid en 1853.

⁸⁵ Blasis: *The code of Terpsichore...*, p. 84 y siguientes, para más información sobre los diferentes tipos de giros.

estructuras coreográficas que podía utilizar un coreógrafo para componer un ballet y, al igual que en el terreno musical, adoptaron su nombre dependiendo del número de bailarines que intervenían en ellas. Por ejemplo encontramos el solo o variación creada para un intérprete; el Paso a dos (*Pas de deux*) o dúo para dos; el Paso a tres (*Pas de trois*) o trío para tres; el Paso a cuatro (*Pas de quatre*) o cuarteto para cuatro, y así sucesivamente hasta llegar a un máximo de nueve intérpretes.

Cuando intervenía un número mayor de intérpretes las piezas pasaban a denominarse *Grand pas*, *Pas d'action*, *Divertissement*, etc. El *Grand pas* solía comenzar con el cuerpo de baile, que ejecutaba piezas generalmente de corta duración. Continuaban los solistas y posteriormente los primeros bailarines. En los ballets de Petipa podemos observar claramente esta forma coreográfica, por ejemplo en el *Grand Pas* de *Paquita*, o en el *Grand Pas* de *Raymonda*. Se denominaba *Pas d'action* a una escena con gran contenido dramático en la que destacaba el empleo de la pantomima. Y el *Divertissement* estaba compuesto por varias piezas coreográficas, por lo que su duración era variable. Generalmente no tenía argumento o éste no continuaba la acción argumental de la obra en la que se integraba. De esta manera solía denominarse también a los ballets que se introducían en las óperas, precisamente porque no seguían la trama de la obra.

Durante la segunda mitad del siglo XIX y gracias a la labor desempeñada por el gran coreógrafo Marius Petipa se estableció la estructura del *Paso a dos* como lo conocemos en la actualidad. Se compone de un *entrée* (entrada), donde se realiza la presentación de los dos bailarines; un *adagio* que es la parte principal y más larga del paso a dos, se denomina así porque normalmente una parte de la música se interpreta en tiempo lento o *adagio*; le siguen las variaciones⁸⁶, por lo general primero la ejecuta el bailarín y después la bailarina; y por último la *coda* o final que suele ser muy brillante técnicamente.

Con los ballets románticos también se produjo una evolución en el vestuario con la aparición del llamado tutú romántico, que se convirtió en el

⁸⁶ Término que no tiene que ver con la variación musical, ya que en el ballet no tiene por qué tomarse un motivo anterior para su desarrollo o cambio. Ana Abad Carlés: *Historia del ballet y de la danza moderna*. Madrid: Alianza. 2ª ed. 2012.

traje por excelencia de las bailarinas. Se componía de un corsé, que afinaba el talle, con un generoso escote y una vaporosa falda de tul blanco –o de varias capas de muselina y gasa sobre otras de tarlatana–, generalmente hasta la pantorrilla. Se utilizaron diferentes tipos de mangas, y en ocasiones incluso unas pequeñas alas en la espalda, para potenciar esa sensación de ligereza e ingravidez propia de los seres sobrenaturales. Las bailarinas completaban la imagen con collares y pulseras, habitualmente de perlas, y se llegó a aceptar como válido algo inverosímil, y es que en ocasiones, a pesar de interpretar a un personaje humilde, las protagonistas no dejaban de aparecer en escena con el más elaborado de los peinados y hasta con algún brazalete o collar de perlas. Durante esta etapa se utilizó además un tipo de peinado característico, compuesto por un moño alto o bajo con raya en medio y bando que solía tapar las orejas y que adornaban con coronas de flores y/o cintas.

3. TEMÁTICA DE LAS OBRAS

En cuanto a los argumentos utilizados para los ballets, éstos van abandonando progresivamente los mitos griegos y se buscará, por una parte, un mundo de fantasía y leyenda en el que abundan todo tipo de seres fantásticos situados en países o lugares lejanos; y por otra, se utilizarán también los temas reales, más populares y cercanos al público, que permitían incluir cierto “color local” y en ocasiones exotismo. Por tanto, en relación a su argumento, podemos señalar dos corrientes temáticas principales en los ballets románticos: la sobrenatural o fantástica y la realista.

3.1 Sobrenatural o fantástica

En esta corriente podemos incluir los ballets en los que aparecen uno o varios personajes sobrenaturales, generalmente femeninos, de gran belleza

como willis⁸⁷ (espíritus subterráneos), sílfides (espíritus voladores), dríadas (espíritus de los árboles), etc. Pero también pueden representarse genios malvados como diablos, demonios, etc. Estos ballets se dividen en varios actos y presentan una doble visión. Por una parte el mundo real en el que se interpretan bailes nacionales y donde, con frecuencia, se pone de manifiesto la imposibilidad de vencer las barreras sociales o de clase que separan a los personajes y por las que les resulta difícil salirse de lo establecido. Por otra parte, en otro de sus actos, presentan el mundo sobrenatural y/o fantástico, normalmente idealizado, y en el que no existen las adversidades que atormentan a los personajes en la realidad. Estos seres fantásticos pueden presentarse tanto en la escena de *ballet blanc*, que tiene lugar en su mundo irreal, como en el mundo real de los vivos, que suele corresponder con el 1^{er} acto.

Como ejemplos podemos citar *La Sylphide* (1832) considerado, como ya hemos apuntado, como el primer gran ballet romántico, protagonizado por la famosa bailarina María Taglioni que se convertiría, o sería convertida por los cronistas, en el máximo exponente de esta corriente. Aunque *La Sylphide* es uno de los pocos ballets románticos que se sigue representando en la actualidad, la coreografía original de F. Taglioni no ha llegado hasta nosotros por lo que sólo podemos hacernos una idea de ella a través de *La Sylphide* creada por A. Bournonville⁸⁸ (1836) y posteriormente con la de M. Petipa⁸⁹ (1892), ya que ambos vieron y bailaron la versión original de este ballet, y cuando crearon sus propias versiones partían de la influencia de la coreografía de Taglioni.

⁸⁷ En *Giselle*, las willis representan a doncellas muertas antes de casarse que generalmente habían sufrido algún desengaño amoroso, motivo por el cual se dedicaban a perseguir vengativamente a los hombres/seductores que se encontraban en su camino antes del amanecer.

⁸⁸ Estrenada en Dinamarca con una nueva partitura de H. Lovenskiold, con Lucile Grahn y él mismo como protagonistas. Para Sally Banes y Noël Carroll: "Marriage and the inhuman", *Rethinking the Sylph...*, p. 93, esta versión del danés era la más cercana a la original.

⁸⁹ San Petersburgo, protagonizada por Varvara Nikitina y Pavel Gerdt.

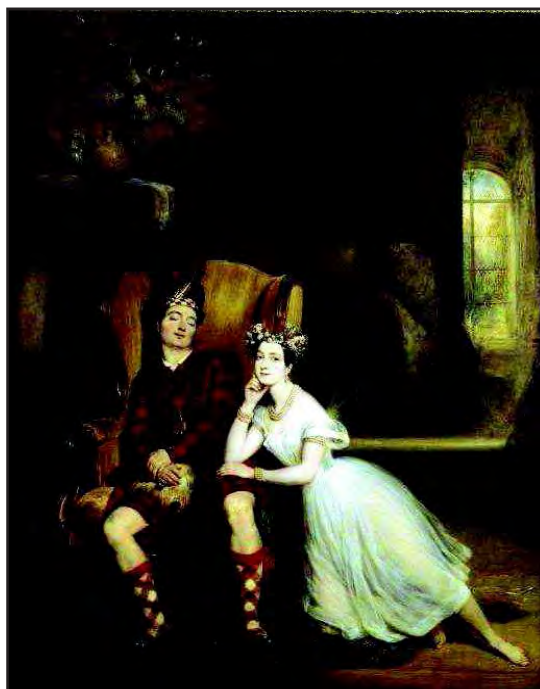


Imagen 9. María y Paul Taglioni en la 1ª escena de *La Sylphide*, retrato de Lepaulle (1834).

Otro ballet muy significativo de esta clasificación es *Giselle* (París, 1841), ballet coreografiado por Coralli y Perrot⁹⁰ con música de Adam, basado en un libreto de Saint-Georges y Gautier. Hay que señalar que mientras que en otros ballets sobrenaturales, observamos que el ser irreal aparece en el acto que representa el mundo real, como vemos en la imagen anterior de *La Sylphide*, durante el 1^{er} acto de *Giselle* las willis nunca aparecen ni se hacen visibles para los personajes reales. Su presencia se limita al 2º acto.

Otros ejemplos de esta corriente fueron *La Pèri* (París, 1843), ballet coreografiado por Coralli, con música de Burgmüller y libreto de Gautier, que está ambientado en El Cairo.⁹¹ *La Ondina* (Londres, 1843), basado en la novela *Undine* de Friedrich de la Motte Fouqué, con coreografía de Jules Perrot y música de Césaire Pugni. Estuvo protagonizado por Fanny Cerrito⁹², Marie Guy Stephan y el propio Perrot. En 1851 Perrot realizó una nueva versión del

⁹⁰ En el cartel y programa originales no hay ninguna referencia a la participación de Perrot como coreógrafo, aparece únicamente Coralli, posiblemente porque Perrot no estaba contratado como corógrafo en la Ópera y no podía figurar en el programa como tal. Tampoco en el programa original aparece Gautier como libretista, solo figura Saint-Georges. La escenografía fue de Pierre Cicéri y el vestuario de Paul Lormier. Protagonizado por Carlotta Grisi y Lucien Petipa.

⁹¹ Ballet en dos actos con decorados de Despléchin, Diéterle, Séchan, Philastre y Cambon y vestuario de Lormier y d'Orschwiller. Protagonizado por C. Grisi y L. Petipa.

⁹² Con este ballet dividido en tres actos, Cerrito llegó a ser comparada con María Taglioni.

ballet en San Petersburgo, que pasó a titularse *La náyade y el pescador*, y para la que Pugnani amplió la partitura. A su vez, en 1867, Petipa realizó una nueva versión del ballet. *Le diable amoureux* (París, 1840), inspirado en la novela homónima de Jacques Cazotte y coreografiado por Joseph Mazilier.⁹³ En este ballet el elemento sobrenatural no viene de la mano de bellas mujeres aladas, como en los anteriores ejemplos, sino que lo encontramos en la escena del inframundo en la que aparecen diablos y seres propios del infierno, y la protagonista femenina (Uriela) es un "diablo femenino".

Existen más ejemplos como *Griseldis ou les cinq sens* (París, 1848), una nueva colaboración parisina de Mazilier y Adam, con libreto de Dumanoir. No debe confundirse con la ópera *Grisélidis* de Massenet, estrenada en París en 1891. Y *Farfarella o la hija del infierno* (1846), un ballet coreografiado especialmente por Jean Antoine Petipa para ser estrenado en el Teatro del Circo de Madrid, protagonizado por Guy Stephan y Marius Petipa.

Un caso particular es el del público italiano, que nunca se sintió excesivamente atraído por los ballets basados en argumentos fantásticos o sobrenaturales, sino que tenía predilección por los temas históricos e incluso patrióticos.⁹⁴ Utilizaba el término *balletto* para designar a los espectáculos que habían sido creados fuera de Italia, mientras que llamaban *ballo* a las obras creadas bajo los preceptos escénicos del gusto italiano.⁹⁵

Por ello, cuando ballets como *La Sylphide* o *Giselle* se representaban en algún teatro italiano solían sufrir modificaciones incluso en su libreto⁹⁶. Según comenta Di Tondo al respecto, la existencia de tantas variantes argumentales "confirma que desde el punto de vista italiano el libreto de un ballet era algo

⁹³ Ballet en tres actos con libreto de Vernoy de Saint-Georges, música de François Benoist y Napoleón Henri Reber y escenografía de Philastre y Cambon.

⁹⁴ Poesio: "Blasis, the Italian ballo"..., p. 133. Claudia Celi: "The arrival of the great wonder of ballet, or ballet in Rome from 1845 to 1855", *Rethinking the Sylph*..., p. 165.

⁹⁵ Poesio: "Blasis, the Italian ballo"..., p. 132.

⁹⁶ Como la *Giselle* escenificada por Antonio Cortesi en la Scala (1843) que tenía 5 actos. (Bibl. comunale de Milán). Protagonizada por Fanny Cerrito. O la producción de Domenico Ronzani en el Teatro Argentina de Roma (1845) en 3 actos, y que además concluía con un final feliz, en el que Giselle y Albert se prometían fidelidad más allá de la tumba. (Bibl. della Fondazione Giorgio Cini, Venecia). Protagonizada por F. Elssler y el propio Ronzani. Más información sobre ambas puestas en escena en Celi: "The arrival of the great wonder of ballet"..., p. 171 y pp. 173-74. *La Sylphide* de Taglioni también sufrió modificaciones cuando se escenificó en los diferentes teatros italianos, ver al respecto el artículo de Ornella Di Tondo: "The Italian *Silfide* and the contentious reception of ultramontane ballet". *La Sylphide 1832 and beyond*. Gran Bretaña: Dance Books, 2012, pp. 170-232.

que podía ser alterado y aumentado a voluntad"⁹⁷. Hasta el propio título del ballet se modificaba, por ejemplo, *Catarina ou la fille du bandit* se tituló en Italia *Caterina degli Abruzzi*. Por tanto en Italia preferían los ballets (*ballo*) basados en temas históricos que además solían estar desarrollados por los propios coreógrafos de los teatros. En estas obras se trataba de mantener la importancia y/o presencia de la figura del bailarín masculino. Según Poesio⁹⁸, las características del *ballo* italiano se mantuvieron inalterables hasta la década de 1860, aunque Garafola señala al respecto que esto no quiere decir que "los elementos románticos no se filtraran en las obras de Taglioni [Salvatore] o Blasis, o que el público al sur de los Alpes se mantuviera en la oscuridad respecto al repertorio realizado en el norte"⁹⁹, pero es cierto que la influencia del estilo de los ballets románticos fue menor en las obras creadas en Italia y, por ejemplo María Taglioni "nunca bailó para su tío en Nápoles"¹⁰⁰. Salvatore Taglioni (1789-1868), tío de María, estuvo al frente del Teatro San Carlo de Nápoles durante casi setenta años, y allí creó más de ciento cincuenta ballets. A pesar de desarrollar su actividad durante el apogeo del ballet romántico, nunca llegó a abrazar completamente sus principios

Sin embargo, hay que destacar que algunos coreógrafos italianos como F. Taglioni o A. Guerra, cuando trabajaron y crearon ballets fuera de Italia, supieron adaptarse a las características y necesidades del estilo romántico de esos países y dotaron a sus obras de cierto "espíritu francés". Por ejemplo, confiaron las escenas de acción a los propios bailarines –y no estuvieron a cargo de mímicos que no bailaban, como era habitual en Italia–, que la expresaban a través de la pantomima, y además introdujeron las danzas no sólo como un divertimento aislado cuyo estilo se adaptaba al del ballet, sino que también las utilizaron para expresar alguna faceta del argumento.¹⁰¹

⁹⁷ Di Tondo: "The Italian *Silfide*" ..., p. 190.

⁹⁸ Poesio: "Blasis, the italian *ballo*" ..., p. 133.

⁹⁹ Garafola: *Rethinking the Sylph...*, p. 5.

¹⁰⁰ Lavinia Cavalletti: "Salvatore Taglioni, King of Naples", *Rethinking the Sylph...*, p. 181.

¹⁰¹ En Guest: *The romantic ballet in England...*, p. 53.

3.2 Realistas

Las obras que se enmarcan dentro de esta corriente abordan temas del mundo real, mucho más cercanos al espectador, en los que no aparece ningún personaje sobrenatural y que carecen de escena o acto de *ballet blanc*. En estos ballets también se utilizaban los bailes populares lo que les aportaba “color local” y, como sucede en ocasiones en los ballets sobrenaturales, puede producirse una exaltación de lo exótico.

Nos referimos a ballets como *La Esmeralda* (Londres, 1844) ballet en 3 actos coreografiado por Jules Perrot y con música de Pugn. Estaba inspirado en la novela *Notre dame de París* de Victor Hugo y protagonizado por Grisi, Saint-Léon y el propio Perrot. *Catarina ou la fille du bandit* (Londres, 1846) una nueva colaboración entre Perrot y Pugn cuyo argumento se basaba en un suceso real que le ocurrió al pintor Salvator Rosa. Estuvo protagonizado por Lucile Grahn, Perrot y Gosselin, y desde su estreno fue muy celebrado el *Pas stratégique* en el que Catarina, junto al cuerpo de baile femenino, ejecutaban formaciones militares con mosquetes al hombro. Debemos señalar que no era ésta la primera vez que se introducían en un ballet las formaciones militares realizadas por mujeres. En *La révolte au sérail* (París, 1833), ballet creado por F. Taglioni ambientado en la Granada musulmana –y con el que podemos ejemplificar la exaltación de lo exótico/oriental–, ya habían aparecido grupos de mujeres llevando armas y desfilando marcialmente¹⁰², como podemos observar en el grabado coloreado que reproducimos a continuación. Incluso en los figurines que se conservan en la Biblioteca Nacional de Francia se puede observar que las bailarinas aparecen ataviadas con ropas militares. Pero lo más relevante de su argumento es que muestra por primera vez el deseo de independencia y autonomía de las mujeres, en este caso representado por las integrantes del harén que se sublevan frente a su señor, el rey moro de Granada.¹⁰³

¹⁰² Volveríamos a encontrar estas maniobras en *Brézilia ou la tribu des femmes* (1835), coreografía de F. Taglioni y música del conde de Gallemborg. Perrot también volvería a utilizar este recurso en *La guerre des femmes ou les amazones du IX siècle*, ballet en cuatro actos estrenado en San Petersburgo (1852), con música de Pugn.

¹⁰³ Más detalles sobre este ballet en Joellen A. Meglin: "Feminism or fetishism? *La révolte des femmes* and women's liberation in France in the 1830s", *Rethinking the Sylph...*, pp. 69-86; Hormigón: "Tres ballets de rebelión femenina en el romanticismo", *ADE-Teatro*, 152. Madrid: Asociación de Directores de Escena, 2014, pp. 45-59.



Imagen 10. Formaciones militares femeninas en el 3^{er} acto de *La révolte au sérail*.

Otros ballets que se enmarcan dentro de esta línea temática son *La jolie fille de Gand* (1842) creado por Albert con música de Adam, e inspirado en el drama *Victorine ou a nuit porte conseil*, de Dumersan, Gabriel y Dupeuty (1831). *Le diable à quatre* (1845) ballet con coreografía de Mazilier, partitura de Adam y libreto del dramaturgo Leuven. El ballet en 1 acto *La vivandière*¹⁰⁴ (Londres, 1844), que se desarrollaba en Hungría. O *Paquita* (París, 1846), coreografiado por Mazilier con música de Delvedez, y cuya acción transcurre en Zaragoza y sus alrededores durante la invasión francesa.

Dentro de esta corriente hay que incluir a los bailes españoles, denominados frecuentemente como "bailes nacionales". Eran bailes, generalmente sin argumento, basados en nuestras ricas raíces populares. Se bailaban con zapatillas y castañuelas y progresivamente fueron adoptando el refinamiento propio del estilo académico europeo. Destacaron como intérpretes: Dolores Serral, Manuela Dubinon, Manuela Perea (*la nena*), Petra Cámara, Josefa Vargas, Pepita Oliva, Mariano Camprubí, Antonio Ruiz, Félix García, Francisco Font, entre otros. Estos artistas interpretaron los bailes

¹⁰⁴ Ballet con coreografía de A. Saint Léon y música de Pagni, protagonizado por Fanny Cerrito. Entre sus danzas destacaba la *Redowa*.

nacionales por las principales capitales europeas poniendo de moda lo español, por lo que la bailarina española se convirtió en algo exótico y sensual que sedujo el espíritu de los románticos. Esto provocó a su vez, que muchas bailarinas europeas de ballet quisieran tener en su repertorio algún baile español.

La presencia de nuestros bailarines en los escenarios de Francia, Inglaterra o América está estudiada y documentada¹⁰⁵, y se convirtió en algo habitual hasta la segunda mitad del siglo XIX. Afortunadamente se han conservado tanto crónicas como material icnográfico de estos bailarines españoles. Por ejemplo, la famosa litografía de Serral y Camprubí dibujada por A. Alophe, las litografías de Josefa Vargas y Manuela Perea (la nena) (1854) que se conservan en el Victoria & Albert Museum, o el retrato que Eduard Monet realizó a Lola de Valencia algo más tarde (1862), etc.



Imagen 11. Dolores Serral y Mariano Camprubí en *El bolero* (1834), New York Public Library. Manuela Perea (la nena) y Félix García en *El bolero de la caleta* (1850). V & A Museum.

Entre los bailes españoles que alcanzaron más éxito en Europa destacó *La cachucha*, baile que fue introducido en París por Dolores Serral. El

¹⁰⁵ Por ejemplo Marina Grut: *The Bolero school*. Londres: Dance books, 2002; Gerhard Steingress: *...Y Carmen se fue a París*. Córdoba: Almuzara, 2006; Plaza Orellana: *Los bailes españoles en Europa. El espectáculo de los bailes de España en el s. XIX*. Córdoba: Almuzara, 2013.

responsable de la entrada de los bailarines españoles en la Ópera parisina fue Luis Véron, quien en 1834 contrató a dos parejas españolas formadas por Francisco Font y Manuela Dubinon y Dolores Serral y Mariano Camprubí.¹⁰⁶ Serral deslumbró a los espectadores franceses con su *Cachucha* y parece que se la transmitió a otras bailarinas como Fanny Elssler. Pero Gautier consideraba que, a diferencia de estas bailarinas, la española creía en esta danza y la interpretaba “con toda el alma, toda la pasión, todo el candor y toda la seriedad posibles” mientras que las demás la bailaban “para satisfacer un capricho”, cosa que al escritor le parecía “imperdonable”¹⁰⁷. Gautier le dedicó a Serral varios artículos y en 1843 señaló que su *Cachucha* siempre era aplaudida con entusiasmo.

Fanny Elssler bailó la *Cachucha*, con la que además obtuvo un gran éxito, dentro de la puesta en escena de *Le diable boiteux*¹⁰⁸ (París 1836), ballet coreografiado por Coralli que narra la historia de una bailarina madrileña. Aunque Elssler no fue la única bailarina extranjera que interpretó este baile español. En Londres, por ejemplo, durante 1837-38 fue Pauline Duvernay (1812-94) la que se convirtió en la reina de *La cachucha* más exquisita interpretada en el King’s Theatre. Todo ello provocó que la tan alabada *Cachucha* interpretada por la propia Serral quedara relegada a teatros menores, mientras que en el escenario de la Ópera los bailes españoles eran interpretados por bailarinas como Elssler o las hermanas Noblet.¹⁰⁹

¹⁰⁶ En su presentación bailaron *Los corraleros de Sevilla*, el *Bolero* y la *Cachucha*. Este mismo año también actuaron en Bruselas y Londres. Gautier calificó a Serral y Camprubí como la “encantadora pareja”, pues consideraba modélica su interpretación de los bailes españoles. En 1837 regresaron a París pero al teatro de Variedades. Guest: *Gautier on dance...*, p. 5.

¹⁰⁷ Guest: *Gautier on dance...*, p. 18.

¹⁰⁸ Ballet en tres actos con música de Casimire Gide y libreto de Maleuvre. Decorados de Feuchère, Despléchin, Diéterle, Séchan, Philastre y Cambon.

¹⁰⁹ Este hecho fue comentado por Gautier con pesar, Guest: *Gautier on dance...*, p. 19. Más detalles sobre este fenómeno en Steingress: ...*Y Carmen se fue a París*.



Imagen 12. Fanny Elssler y Pauline Duvernay en *La Cachucha*. Grabado de Dolores Serral.

Dentro de esta corriente realista no podemos dejar de hacer una somera referencia al trabajo realizado en Dinamarca por August Bournonville (1805-79), director del Real Ballet Danés durante treinta años, y cuyas ideas se vieron influenciadas por las del escritor danés Adam Gottlob Oehlenschläger.¹¹⁰ El coreógrafo tenía una amplia visión artística y un concepto progresista de la vida, y sus ballets presentaban a gentes sencillas del pueblo porque, al igual que Noverre, creía que el ballet debía representar las tradiciones y costumbres de los países, y como consecuencia le otorgó un papel principal a las danzas de carácter.¹¹¹ Según señaló el crítico danés Edvard Brandes, Bournonville "presentaba primordialmente a personas de una excepcional nobleza, acentuaba el patriotismo y el orgullo nacional"¹¹².

También intentó preservar el equilibrio y la igualdad artística entre el bailarín y la bailarina, afianzando la dignidad y el prestigio de los hombres dedicados a la danza. Por ello incluyó en sus coreografías variaciones en solitario para los protagonistas masculinos.¹¹³ Este principio lo mantenía con firmeza y, según comenta Krasovskaya, solía "proteger a las bailarinas

¹¹⁰ Krasovskaya: *Zapadnoevropejskij baletnyj teatr...*, p. 31.

¹¹¹ Más detalles sobre la utilización que hizo Bournonville de las danzas de carácter ver Arkin y Smith: "National dance in the romantic ballet"..., pp. 37-38 y p. 43.

¹¹² E. Brandes: "August Bournonville", *Klassichkaya joreografiya*. Leningrado-Moscú: 1937, p. 421. En Krasovskaya: *Zapadnoevropejskij baletnyj teatr...*, p. 32.

¹¹³ Banes y Carroll: "Marriage and the inhuman"..., p. 101 y 104 n22, se refieren por ejemplo a la dificultad de las variaciones que creó el coreógrafo para el protagonista de su versión danesa de *La Sylphide*.

formadas en la escuela local, pero las sometía a su propio gusto, lo que le produjo a veces serios disgustos"¹¹⁴. En ocasiones también fue muy duro con las divas de la época, como Taglioni o Elssler.

Con estas ideas, Bournonville creó un estilo propio que dejó reflejado en una productiva carrera con más de cincuenta coreografías, entre ellas *Don Quijote o las bodas de Camacho*¹¹⁵ (1837). *El toreador* (1840) con música de Helsted, creado tras su estancia y contacto en París con los bailarines españoles Camprubí y Serral, quienes también obtuvieron un gran éxito en sus actuaciones en Dinamarca, donde se produjo un “furor por lo español” que se mantuvo durante todo el romanticismo. *Napoli o el pescador y su mujer* (1842), ballet de 3 actos con música de Paulli, Helsted, Gade y Lumbye. O *Lejos de Dinamarca* (1860), un vodevil ambientado en la América colonial y en el que aparecían majas, toreros, mantillas, castañuelas y abanicos.



Imagen 13. Caroline Fjeldsted y Bournonville en *El toreador*. Dibujo de E. Lehmann. Mus. del Teatro de Copenhague.

4. DIFUSIÓN DEL BALLET ROMÁNTICO

Hemos podido constatar cómo fue en el escenario de la Ópera de París donde cristalizó el ballet romántico, y a partir de allí se difundió hasta

¹¹⁴ Krasovskaya: *Zapadnoevropejskij baletnyj teatr...*, p. 31.

¹¹⁵ Ballet en tres actos con músicas de Rossini, Mehul y Schneitzhoeffter y con L. Grahn como protagonista.

convertirse en un movimiento de alcance internacional que se extendió por todo el mundo. A ello contribuyeron varios factores. En primer lugar, las estrellas del ballet del momento, que eran contratadas en los diferentes países donde representaban el repertorio romántico, deslumbrando al público durante sus giras que podían llegar a durar incluso varios años. Por ejemplo, Fanny Elssler bailó por diferentes países del continente americano entre 1840-41, y María Taglioni actuó en Rusia durante varios años. Por otra parte, los maestros de ballet y coreógrafos eran invitados para coreografiar, remontar o incluso realizar nuevas versiones de las obras producidas originalmente en París y Londres.

Existe otro elemento, quizás menos conocido, que también ayudó a la difusión de los ballets románticos. Fue el servicio de adquisición de partituras que ofrecía la Ópera de París. De esta manera, los teatros disponían de las partituras anotadas de los ballets que se habían estrenado en París y querían remontar en sus escenarios. Esto implicaba no sólo la existencia de un repertorio común que traspasaba las fronteras, sino también la aparición de la idea de que "la música era tan crucial para la existencia de un ballet como la propia historia"¹¹⁶. En ocasiones resultaba más barato recurrir a compositores locales para que realizaran una nueva partitura, o bien completaran algunas partes del ballet. Esta es una de las razones por las que resulta tan habitual que las nuevas versiones de los ballets románticos, representadas después de su estreno, tuvieran música y coreografía añadidas algo que, como veremos, también sucedió en Madrid. Además se convirtió en algo muy frecuente que, cuando una bailarina se estrenaba en un ballet ya existente, se compusiera para ella una nueva variación que se añadía a la partitura original y que normalmente quedaba ya incluida en el ballet. Uno de los ejemplos más notables ocurrió con el ballet *El Corsario* (París, 1856) cuya partitura original compuso Adam, y a la que posteriormente se le fue añadiendo música de Minkus, Pugni, Drigo y Delibes.¹¹⁷

Tampoco podemos dejar de reconocer el papel que tuvo la prensa a la hora de dar a conocer los nuevos ballets románticos. Las crónicas casi diarias

¹¹⁶ Garafola: *Rethinking the Sylph...*, p. 1-2.

¹¹⁷ Collins: *Historical perspectives...*, p. 69.

que se publicaron en periódicos como *Vert-Vert*, *Journal des Débats*, *La France Musicale* y *Le Siecle* de París, o *The Times* y *Morning Post* de Londres, fueron también un instrumento imprescindible para la consolidación, implantación y difusión de este género. Mención especial merecen cronistas como Jules Janin, Léon Escudier¹¹⁸ (1821-81) o Teophile Gautier, cuyos testimonios se han convertido en crónicas detalladas de la historia del ballet parisino del momento. Además, Gautier fue uno de los escritores que más potenció la ilusión de España y lo español entre los espectadores parisinos y europeos. Por su relevante actividad como crítico, como creador de libretos, y por la influencia que supuso para otros cronistas, Krasovskaya lo ha calificado como "el preceptor oculto del ballet romántico"¹¹⁹.

La existencia y amplia difusión de litografías también fomentó la internacionalización de los ballets románticos a través de su iconografía. La técnica de la litografía permitió la reproducción de imágenes muy variadas de una forma relativamente económica. Imágenes tanto de bailarinas y sus retratos de calle o bailando, como de escenas de conjunto, diseños de vestuario, decorados, maquinaria escénica, caricaturas, que se comercializaron de forma individual o bien como decoración de portadas de partituras, ilustrando crónicas en los periódicos, en libros, etc.

Debemos detenernos brevemente en algunos aspectos interesantes de estas litografías. En primer lugar muchas de ellas idealizaban la imagen que representaban, además de tomarse algunas licencias artísticas. Por ejemplo, en ocasiones reproducían a la bailarina descalza pero sobre la punta de los dedos, o representaban el vestuario con unos escotes que serían realmente imposibles a la hora del movimiento y ejecución de los pasos de un ballet. Uno de los casos más llamativos al respecto es la litografía de *La Ondina* que podemos observar a continuación, en la que parte del pecho de la bailarina solo queda cubierto por una fina guirnalda de flores.

¹¹⁸ Músico, editor y crítico musical que fundó en 1837 el semanario *La France Musicale* donde solía escribir.

¹¹⁹ Krasovskaya: *Zapadnoevropejskij baletnyj teatr...*, p. 34.



Imagen 14. María Taglioni descalza en *La Sylphide* (ca.1840) y Fanny Cerrito como Ondina sobre su concha, 1843. V & A Museum.

Si bien muchas de estas obras iconográficas con frecuencia se limitaban a retratar a los artistas en determinadas posiciones fijas o estáticas, otras imágenes reproducían a las bailarinas en movimiento o ejecutando pasos en los que debían permanecer tanto en equilibrio como suspendidas en el aire. Esto nos permite, en ocasiones, deducir algunos de los pasos que podían interpretar las bailarinas. Por ejemplo vemos a continuación a la danesa Lucile Grahn ejecutando, posiblemente, un salto denominado *jeté entrelacé*. Y a su lado está Fanny Elssler en lo que pretende ilustrar una secuencia de giros, por el movimiento de su vestido.



Imagen 15. Lucile Grahn en un salto de *Eoline ou la driade*. F. Elssler durante una secuencia de giros en *La volière*.

También se realizaron litografías en las que aparecían los bailarines, aunque éstas fueron menos frecuentes y en muchos casos los representaban en pasos a dos o danzas nacionales junto a las bailarinas. En la recopilación publicada por Migel¹²⁰ presenta noventa y nueve imágenes, en doce de ellas vemos a bailarines en solitario y en otras siete aparecen en pareja acompañados por la bailarina. Sin embargo en el volumen editado por Binney¹²¹ se incluyen ciento treinta imágenes, veintiséis de ellas recogen a bailarines junto a sus parejas y solo en cinco ocasiones se les presenta en solitario.



Imagen 16. Cerrito y Saint-Léon en *La vivandiere*. V & A Museum. Grisi y Petipa en *Paquita*, 1846.

También era algo habitual que el libreto utilizado para un nuevo ballet apareciera reproducido en la prensa pocos días antes del estreno, aunque después se vendía, en el propio teatro, como un librito encuadernado de unas quince a cuarenta páginas. Era muy frecuente que el público además lo

¹²⁰ Parmenia Migel: *Great ballet prints of the Romantic era*, Nueva York: Dover, 1981.

¹²¹ Edwin Binney: *Glories of the romantic ballet*. Princeton University Press, 1985.

consultara durante la representación.¹²² En ellos se explicaba la acción escena a escena, la escenografía donde se desarrollaba cada una de las acciones y en ocasiones se incluían hasta pequeños fragmentos dialogados que en realidad los bailarines representaban a través de la pantomima. Con la comercialización de estos libretos también se fomentó el que las historias que se contaban en óperas y ballets fueran conocidas incluso más allá de los teatros.

5. LOS BALLETS EN LA ÓPERA

Lo que hemos analizado hasta ahora se refiere a las creaciones coreográficas realizadas específicamente para ballet pero, durante el siglo XIX, para representar una ópera en el escenario de la Ópera de París era obligatorio incluir tanto un pequeño ballet en el 2º acto como un *divertissement* de mayor extensión durante el 3º.

Los ballets añadían la espectacularidad que el público burgués demandaba y esperaba de las representaciones operísticas, ya que aportaban una riqueza de trajes y decorados que enriquecían visualmente el espectáculo final y servían además para alternar el virtuosismo vocal con el coreográfico. En algunos casos, aunque poco frecuentes, el ballet se integraba en el propio argumento de la ópera, como vimos en la escena de las monjas de *Robert le diable* de Meyerbeer (1831) o en *La muette di Portici* (1828), ópera cuya protagonista muda (Fenella) era generalmente interpretada por una bailarina, como lo hicieron Lise Noblet, Fanny Elssler, María Taglioni, Marie Guy Stephan o Anna Pavlova en el siglo XX. También hubo una protagonista muda en las ópera-ballet *Le dieu et la bayadère* (1830) interpretada por María Taglioni junto a Nourrit y Levasseur, en *La Tentation* (1832) de Halévy. Y en *Le lutin de la vallée*¹²³ (1853) protagonizada por Marie Guy Stephan, junto a los cantantes Ch. Beval y A. Petit-Brière. Excepcionalmente encontramos un

¹²² Smith: *Ballet and opera in the age of Giselle*. Princeton University Press: 2000, p. 99. La autora señala que en una hiperbólica crítica de 1845 se comentó, que el patio de butacas de la Ópera parecía en ocasiones una sala de lectura.

¹²³ *El duende del valle*, ópera-ballet estrenada en el Teatro Lírico de París, con coreografía de Saint-Léon y música de E. Gautier.

protagonista masculino sordomudo en la ópera de Uranio Fontana *Zingaro* (1840), papel que fue interpretado por Jules Perrot.

Pero, como decimos, lo más frecuente era que los ballets destinados a ser representados dentro de las óperas fueran concebidos como *divertissements* casi independientes, que podríamos denominar decorativos. Por este motivo, cuando en Italia eran eliminados de las representaciones líricas, el argumento de la ópera no se veía afectado.

Un elemento a destacar durante el siglo XIX es que estos ballets eran ejecutados por grandes figuras del momento acompañadas, o no, por el cuerpo de baile. Entre estas bailarinas se encontraban Carlotta Grisi, Caterina Beretta, Flora Fabbri, Claudina Cucchi, etc., comparables en calidad artística y fama a los protagonistas de la ópera, y que eran oportunamente anunciadas como reclamo, tanto en la prensa como en los carteles. Sin embargo en la actualidad, cuando muchas de las coreografías originales para estas óperas se han olvidado, en el caso de que se incluya el ballet en una ópera los primeros bailarines intervienen solo de manera excepcional, lo habitual es que sea el cuerpo de baile quien lo interprete.

También encontramos ballets en óperas francesas compuestas por músicos italianos como *La favorita*¹²⁴ de Donizetti (1840), o en las óperas que Verdi compuso para París como *Les vêpres siciliennes* (1855), con el título de *Las cuatro estaciones*¹²⁵, o *El ballet de la reina* o *La peregrina* para *Don Carlos*¹²⁶ (1867). En ambas óperas verdianas la coreografía estuvo a cargo de Lucien Petipa. Por citar solo algunos ejemplos.¹²⁷

¹²⁴ Ópera que además transcurre en la Castilla de 1340. El ballet original fue coreografiado por Albert.

¹²⁵ Fue el ballet más largo de todos los que compuso Verdi. La importancia de esta coreografía radica en que no se trataba simplemente de baile, sino que tenía un argumento aunque éste fuera meramente alegórico. Las protagonistas representaban además a las dos escuelas más importantes del momento, dos italianas: Claudina Cucchi (primavera) y Caterina Beretta (otoño); y dos francesas: Adèle Nathan (verano) y Victorine Legrain (invierno) junto con M. Beauchet como fauno. La prensa comentó por ejemplo, que el ballet tenía "una originalidad que sorprendió al mismo Scribe" (*France Musicale*); "que era de lo más atractivo" (*L'Entreacte*); o que "obtuvo el éxito más brillante" y fue "arreglado con infinito gusto por Petipa" (*Revue et Gazette des Théâtres*).

¹²⁶ Ballet para el 2º cuadro del 3º acto. El decorado de Cambon, que se iluminaba con luz eléctrica, fue calificado como "de una magnificencia maravillosa". Los protagonistas eran la perla blanca, interpretada por Léontine Beaugrand y el pescador, a cargo de Louis Merante. Beaugrand obtuvo bastante éxito y de su ejecución se destacó su "fineza y corrección", además de su musicalidad y precisión.

¹²⁷ Más sobre los ballets en las óperas de Verdi en Knud Arne Jürgensen: *The Verdi ballets*. Parma: Instituto Nazionale di Studi Verdiadi, 1995; Víctor Sánchez: *Verdi y España*. Madrid: Akal, 2014;

Sin embargo en Italia el ballet siempre se entendió como una representación independiente del género lírico, y se incluía tradicionalmente en el intermedio entre el 2º y 3º acto. Si bien las óperas se mantenían en cartel durante varias temporadas, los ballets se renovaban prácticamente todos los años, aunque en número variable ya que, después de una serie de representaciones, éstos desaparecían del repertorio y no volvían a representarse en ese teatro, aunque sí podían reponerse en los coliseos de otras ciudades europeas. Las reticencias para incluir *ballabili* dentro de las obras líricas en los teatros italianos llegó al punto de eliminar los ballets de las óperas que se habían estrenado en París, como sucedió con *Jérusalem* (1847) o con *Les vêpres siciliennes*¹²⁸ de Verdi.

6. FIGURAS FEMENINAS DEL BALLET ROMÁNTICO

El ballet romántico fue una etapa muy productiva, coreográficamente hablando, en la que surgieron un gran número de nuevos ballets y de intérpretes. Era muy habitual que la profesión de bailarín/a pasara de una generación a otra dentro de la misma familia, y tenemos numerosos ejemplos de ello:

- Los Vestris. Gaetano se casó con una bailarina alemana y sus hijos María Auguste y August fueron bailarines.
- Los Taglioni, de origen italiano. El fundador de la saga fue Carlo Taglioni, bailarín grotesco de finales del siglo XVIII nacido en Turín, al que le sucedieron su hija Luisa (bailarina) y sus dos hijos, que también se decantaron por la coreografía: Salvatore (1789-1868) que desarrolló su actividad casi exclusivamente en el Teatro San Carlo de Nápoles; y Filippo (1777-1871), que también se casó con una bailarina. La hija de Salvatore, Luigia (1823-93) fue bailarina de la ópera

Hormigón: "Los ballets en las óperas de Verdi", *ADE-Teatro*, 147. Madrid: Asociación de Directores de Escena, 2013, pp. 78-85.

¹²⁸ Se estrenó en Parma en diciembre de 1855 aunque con el título de *Giovanna de Guzmán*. En 1857 se representó en el Teatro San Carlo de Nápoles con un nuevo título, *Batilde di Turenna*. En 1860 Ricordi editó el libreto italiano de la ópera como *I vespri siciliani*, título con el que generalmente ha sido representada hasta hoy y, en la mayoría de ocasiones, sin el ballet del 3º acto.

parisina, al igual que los hijos de Filippo, Paul (1808-84) –que se asentó en Berlín– y la famosa María (1804-84). La hija mayor de Paul, conocida como María II, también fue bailarina.¹²⁹

- Los Petipa, de origen francés. Toda la familia se dedicó al mundo artístico. Jean Antoine Petipa (1787-1855), bailarín y maestro de baile, se casó con la actriz Victorine Maurel (1794-¿), y de los seis hijos que tuvieron fueron bailarines Lucien, Marius y Jean. A su vez Marius tuvo nueve hijos, varios se dedicaron a diferentes actividades teatrales y cinco de ellas fueron bailarinas. Su última nieta bailarina se retiró a mediados del siglo XX en Rusia.
- Los Monet, que aunque de origen francés trabajaron durante muchos años en el Teatro del Circo de Madrid. Antonio y Felicia; Emilio y Felisa Valero; Hipólito y Jovana(sic) con sus hijos Emilio, Josefina, Leticia y Palmira. Todos fueron bailarines menos Josefina.
- Los Massini, de origen italiano. Integrada por Federico, Cayetano, Amalia. Todos ellos también trabajaron en el Teatro del Circo de Madrid.

Ya hemos visto cómo la gran difusión de las litografías fomentó no solo la internacionalización de los ballets románticos sino que dio a conocer a sus figuras. Gracias a estas imágenes y a los exaltados relatos de escritores y críticos, mayoritariamente masculinos, hemos podido conocer a bailarinas como María Taglioni, Fanny Elssler, Carlotta Grisi, Fanny Cerrito, Marie Guy Stephan, Lucile Grahn, Sofía Fuoco, Flora Fabbri, y a los bailarines Marius y Lucien Petipa, Jules Perrot, Arthur Saint-Léon, el matrimonio Rouquet-Petit..., etc. Incluso muchos de nuestros bailarines nacionales como Dolores Serral, Manuela Perea (la nena), Petra Cámara, Josefa Vargas, Pepita Oliva, Mariano Camprubi, Antonio Ruiz o Félix García fueron inmortalizados en litografías y grabados de la época que se comercializaron por diferentes capitales europeas.

Algunos de los artistas que protagonizaron y estrenaron en Europa los ballets románticos más importantes viajaron a España, sobre todo a Madrid,

¹²⁹ En Cavalletti: "Salvatore Taglioni, King of Naples"..., p. 183.

para trabajar en el Teatro del Circo y/o posteriormente en el Teatro Real. Pero muchos otros nunca actuaron en nuestros escenarios, por lo que creemos necesario hacer un pequeño apunte biográfico de algunos de ellos, ya que fueron parte fundamental en las obras que luego analizaremos.

6.1 María Taglioni, la etérea

Como ya hemos señalado, María (1804-84) pertenecía a una familia dedicada al ballet. Estudió con su padre (Filippo) y con Jean-François Coulon¹³⁰ en París. Hizo su primera aparición escénica en Viena en 1822 y cinco años más tarde debutó en la Ópera de París. Tras protagonizar *La Sylphide* (1832), su imagen quedó asociada a la del espíritu volador. Para Jules Janin, la bailarina representaba en *La Sylphide* "la poesía, la imagen, el ideal"¹³¹. Si bien con este ballet Taglioni lograría los mayores y unánimes elogios de su carrera, debemos señalar que la bailarina interpretó un repertorio muy amplio y fue también una gran intérprete de las danzas de carácter.¹³²

En 1837 viajó a San Petersburgo junto a su padre donde obtuvo también mucho éxito –calificándola como "un ideal de gracia, un ideal de baile, un ideal de actuación"¹³³–, y se convirtió en la bailarina predilecta de Nicolás I, aunque a pesar de ello nunca llegó a bailar en Moscú.¹³⁴ De 1831 a 1847, año en que se retiró, el mero hecho de anunciar su nombre en un cartel suponía el lleno absoluto para el teatro y se acuñó el término *taglioniser* para definir su nuevo estilo de baile. Su padre coreografió la mayoría de los ballets que interpretó porque sabía cómo potenciar sus cualidades –destacaba por su pureza de líneas, por poseer un buen *ballón*¹³⁵ y una gracia y ligereza innatas– y disimular sus defectos, como sus largos brazos. De hecho, en el contrato que

¹³⁰ (1764-1836). Fue bailarín de la Ópera parisina y a principios del siglo XIX fundó su propia escuela. Fue profesor de la clase de perfeccionamiento de la Ópera en 1807 y entre sus alumnos estuvieron P. Duvernay, Albert o F. Taglioni.

¹³¹ "La Sylphide", *Les beautés de L'Opéra*. París: Soulié, 1845, pp. 179-99.

¹³² Arkin y Smith: "National dance in the romantic ballet"..., p. 16.

¹³³ *Северная пчела/La abeja del norte*, Periódico político y literario de San Petersburgo publicado entre 1825-64. En Natalia Roslavleva: *Era of the Russian ballet*. Londres: Victor Gollancz, 1966, p. 58.

¹³⁴ Roslavleva: *Era of the Russian ballet*..., p. 58.

¹³⁵ Término utilizado en el ballet para referirse a la elevación de los bailarines en los saltos.

firmó con la Ópera parisina se especificaba que María solo tenía la obligación de bailar los ballets creados para ella por su padre. Quizás por esta razón la bailarina nunca interpretó el papel de *Giselle*, como sí hicieron muchas otras bailarinas de la época.

Tras haberse retirado de los escenarios, María Taglioni hizo una incursión en el campo de la coreografía con *Le papillon* (1860), ballet con música de Offenbach creado especialmente para una de sus prometedoras discípulas, Emma Livry (1841-63), cuya prematura muerte, motivada por las quemaduras sufridas durante un ensayo de Fenella en *La muette di Portici*, fue trágica.¹³⁶

En cuanto a su vida fuera de los escenarios, se casó en Londres en 1832 con el conde Gilbert de Voisins, de quien se separó cuatro años más tarde, y con quien tuvo una hija llamada Eugénie-Marie-Ludwige que nació en marzo de 1836. El embarazo y nacimiento de la niña no fue comentado por la prensa, y se enmascaró como una prolongada lesión que había sufrido la bailarina. Guest cuenta que este suceso pasó tan desapercibido que, años más tarde, durante una visita de Adolphe Adam a María en su casa de San Petersburgo, se encontró con una pequeña de tres años correteando por la casa, y al preguntar quién era la niña, la propia Taglioni le respondió con picardía: "¡ella es mi lesión de rodilla!"¹³⁷. Taglioni tuvo otro hijo en 1843, Georges, quien a pesar de no ser hijo de su marido, heredó su título.¹³⁸

¹³⁶ Su falda de tul se incendió con una lámpara de gas. Después de ocho meses de agonía no pudo superar sus quemaduras y murió. Puede ser considerada como una de las últimas bailarinas llamadas "románticas".

¹³⁷ Guest: *The romantic ballet in Paris...*, p. 267.

¹³⁸ Guest: *The romantic ballet in Paris...*, p. 390.



Imagen 17. María Taglioni en *Zéfiro y Flora* y retratada por Ary Scheffer antes de 1858. Mus. Versailles.

6.2 Fanny Elssler¹³⁹ y su baile *terre à terre*

Era hija del copista de Haydn, por lo que creció en un ambiente impregnado de música. Nació en 1810 y antes de los siete años ya había salido a escena, hasta 1840 solía acompañarla su hermana Therese, dos años mayor y bastante más alta, que incluso se travestía y hacía las labores de *partenaire*.¹⁴⁰ La relación entre las hermanas era tan estrecha que la presencia de Fanny en un teatro estaba muchas veces condicionada a que se contratara también a su hermana. Además, según Guest, si bien la que destacó como bailarina fue Fanny, parece que ninguna decisión o contrato se llevaba a cabo sin la intervención de Teresa.¹⁴¹ En 1838 la propia Therese coreografió *La volière ou les oiseaux de Boccace*, ballet pantomima en un acto con vestuario de P. Lormier protagonizado por las dos hermanas.

A lo largo de su carrera, y hasta que se retiró en 1845, recorrió innumerables escenarios, tanto de Europa como de América; por ejemplo su

¹³⁹ Para conocer en profundidad la biografía de la bailarina ver Guest: *Fanny Elssler. The pagan ballerina*. Middletown: Wesleyan University Press, 1970.

¹⁴⁰ Por ejemplo, la primera aparición de Therese en la Ópera de París (1834) fue travestida, acompañando a su hermana, en un paso a dos de la ópera *Gustave* de Auber. En Guest: *The romantic ballet in Paris...*, p. 244.

¹⁴¹ Guest: *The romantic ballet in Paris...*, p. 238.

debut londinense tuvo lugar en 1833. Este mismo año Fanny tuvo una hija, Teresa, con el bailarín Anton Stuhlmüller.¹⁴²

La bailarina interpretó un vasto repertorio protagonizando el estreno de varios ballets como *Le diable boiteux* (1836) o *La Gypsy* (1839), donde se incluyó *La cracoviana*, otra danza asociada históricamente a esta bailarina. Pero sin duda una de las danzas que le reportó mayores éxitos fue una danza española, *La cachucha*, que interpretó por primera vez en París dentro del ballet *Le diable boiteux* y a partir de entonces su imagen quedó asociada al traje que utilizó para este baile –una falda de satén rosa con puntillas negras y corpiño ajustado con un gran escote redondeado–, vestuario que además pasó a convertirse en la imagen ideal con la que se representaba a la "bailarina española".

Fanny Elssler era una bailarina *terre à terre* técnicamente brillante. Esta forma de bailar se caracterizaba por los pasos y/o movimientos ejecutados cerca del suelo y casi sin saltos o elevaciones. Pero no podemos dejar de destacar las extraordinarias cualidades dramáticas que fue desarrollando, y que supo mostrar en las escenas mímicas de los diferentes ballets.



Imagen 18. Fanny Elssler en un grabado de 1846 y en *La cracoviana*.

¹⁴² Guest: *The romantic ballet in England...*, p. 64.

Taglioni y Elssler fueron rivales desde 1834 y como hemos visto representaron las imágenes opuestas de la bailarina romántica, Gautier¹⁴³ las calificó como los ejemplos de la bailarina irreal o "cristiana" (Taglioni), y de la bailarina terrenal o "pagana" (Elssler). El público se dividió a su vez en *taglionistas* y *elssleristas*, como sucedería en Madrid en 1850 en la llamada "guerra coreográfica" protagonizada por Guy Stephan (*guyistas*) y Sofia Fuoco (*fuoquistas*). Gautier consideraba que Elssler, era más joven, sensual y bella que Taglioni pero que no tenía la gracia etérea y virginal de ésta.

6.3 Carlotta Grisi, la primera Giselle

Carlotta (1819-99) fue prima de las cantantes Giulia y Giuditta Grisi e incluso ella misma, al inicio de su carrera, realizó algunas representaciones como cantante. Por ejemplo en la ópera-ballet *Zingaro*, en el Teatro de la Renaissance de París (1840), en la que bailaba, cantaba y recitaba con un fuerte acento italiano.¹⁴⁴ También interpretó un aria de *Lucia de Lammermoor* en un beneficio de Perrot en Londres (1836).¹⁴⁵ Según parece su voz era "ágil, clara, un poco estridente y débil en el registro medio, pero ella la emplea con habilidad y método. Para una bailarina es una voz bonita"¹⁴⁶.

Grisi se formó en la escuela de la Scala de Milán y desde muy pronto reveló unas cualidades inusuales para el ballet. Desde 1829 pasó a formar parte de la compañía milanesa y a partir de 1836 su vida y carrera estuvieron ligadas a Jules Perrot, quien supo ver en ella todas sus posibilidades. Durante los siete años siguientes fueron pareja en la vida real y artística. Su primera representación juntos tuvo lugar en Londres (1836) en un paso a dos en *Le Rossignol*.

En enero de 1841 fue contratada como primera bailarina de la ópera parisina, puesto que ocupó hasta 1849, aunque sus primeras representaciones en este teatro se limitaron a apariciones en bailables de óperas como *La*

¹⁴³ *La Presse*, 24-IX-1838.

¹⁴⁴ Edwin Binney: *Los ballets de Théophile Gautier*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2011, p. 61.

¹⁴⁵ Guest: *The ballet of the second empire...*, p. 36.

¹⁴⁶ Gautier.: *La Presse*, París, 2-III-1840. En Guest: *The romantic ballet in Paris...*, p. 343.

Favorita, junto a Lucien Petipa, *La Juive* o *Don Juan*.¹⁴⁷ El gran éxito le llegaría a Grisi con el estreno de *Giselle* en junio de 1841. Entre 1842-50 la bailarina aprovechó sus permisos en la Ópera para actuar en el Teatro Real de Londres, donde además de participar en las reposiciones de los ballets estrenados en Francia, protagonizó las obras que se estrenaron allí. Grisi también actuó en Bruselas (1847), Berlín (1849) y San Petersburgo (1850-53) donde se presentó con *Giselle*. A Rusia viajó junto a Perrot, que ocupó el cargo de maestro de baile de los Teatros Imperiales y que coreografió para ella *La guerre des femmes ou les amazones du IX siècle* (1852) y *Gazelda ou les Tsiganes* (1853). Grisi se retiró de la escena en 1854.

Carlotta Grisi ha pasado a la historia como la bailarina capaz de dominar las dos vertientes interpretativas características del ballet romántico, la "espiritual" y la "terrenal" y, además de *Giselle*, protagonizó los estrenos de grandes ballets románticos como *La Péri*, *La Esmeralda*, *La jollie fille de Gand*, *La filleule des fées*, *Le diable à quatre* o *Paquita*, interpretados muchos de ellos junto a Lucien Petipa.



Imagen 19. Carlotta Grisi en el 2º acto de *Giselle* (Lit. de Challamal) y fotografiada por Nadar. Biblioteca Nacional de Francia.

¹⁴⁷ Guest: *The romantic ballet in Paris...*, p. 344; Binney: *Los ballets de Théophile Gautier...*, p. 66.

6.4 Fanny Cerrito¹⁴⁸, bailarina y coreógrafa romántica

A pesar de que Cerrito (1817-1909) sí que bailó en Madrid –aunque no durante los años en los que se centra nuestro trabajo–, hemos creído que, dada su relevancia como bailarina romántica, debíamos incluirla en esta selección.

La italiana se formó con Carlo Blasis y debutó en 1832 en el Teatro San Carlo de su Nápoles natal. Físicamente fue más pequeña en estatura que sus contemporáneas, y por las imágenes que se conservan de ella podemos observar que era una bailarina también algo más corpulenta. Entre sus cualidades encontramos su fuerza física, su viveza, y destacó por su rapidez –especialmente en los giros–, por la precisión en el trabajo de las puntas, y sobre todo por su extraordinaria ligereza y *ballon*. Trabajó en Londres entre 1840-48 y una de sus interpretaciones más exitosas fue en el ballet *La Ondina* (Londres, 1843), creado expresamente para ella por Jules Perrot.

A pesar de la oposición paterna inicial, fue esposa de Arthur Saint-Léon de 1845-51, y juntos viajaron a España para formar parte de la compañía de baile del Teatro Real de Madrid en la temporada 1851-52. Aquí interpretaron, entre otros ballets, *El violín del diablo* y la prensa de la capital dejó constancia de estas representaciones, cuando afirmaron que debían "consignar el brillante éxito que han alcanzado en el Teatro Real la Cerrito y su esposo el señor Léon", señalaron además que "*El violín del diablo* ha gustado mucho, en general como composición coreográfica; la música es linda también.¹⁴⁹ El matrimonio se separó en 1852, y mientras el coreógrafo regresó a París, Cerrito permaneció en Madrid debido a su relación con el Marqués de Bedmar¹⁵⁰ con el que tuvo una hija (Matilde) en 1853, ya de regreso en París.

Cerrito fue de las pocas bailarinas del momento que también se dedicó a la coreografía. Por ejemplo creó en Londres, junto a Perrot, el ballet *Alma*¹⁵¹ (1842) con música de G. Costa; en 1845 creó *Rosida*, ballet que tuvo poco éxito

¹⁴⁸ Para conocer en profundidad la biografía de la bailarina consultar Guest: *Fanny Cerrito. The life of a romantic ballerina*. Londres: Dance books, 1974.

¹⁴⁹ *La España*, 6-IV-1851.

¹⁵⁰ Al parecer también fue uno de los amantes de Isabel II (entre 1847-49), siendo ya viudo de Lucía Palladi y antes de ser el marido de Carolina de Montufar. Guest: *Fanny Cerrito...*, p. 139.

¹⁵¹ En este ballet también participó Guy Stephan. Al parecer, en junio de 1842 Antoine Claudet realizó un daguerrotipo de uno de los bailes de *Alma* en el que retrató a Cerrito, Guy, L. Fleury y H. Desplaces. Guest: *The ballet of the second empire...*, p. 46.

y solo fue representado en seis ocasiones;¹⁵² y en 1854 coreografió y protagonizó el ballet *Gemma*, con libreto de Gautier y música de Gabrielli. Se retiró de los escenarios en 1857.

Grisi y Cerrito también mantuvieron cierta rivalidad desde finales de la década de 1830.



Imagen 20. Fanny Cerrito en *Alma* (1842). V & A Museum, y pintada por Jules Laure. Museo Ópera de París.

6.5 La danesa Lucile Grahn (1819-1907)

Fue discípula de Auguste Bournonville y su primera aparición en la escena se produjo en 1834. El éxito le llegó muy rápido y fue la protagonista de muchos ballets creados por su mentor como *Valdemar* (1835), *La Sylphide* (1836) y *Don Quijote* (1837). A pesar de ello el descontento por la atmósfera opresiva y controladora a la que la sometía su maestro hizo que tuviera la necesidad de salir de Dinamarca. A pesar de la oposición de Bournonville, en 1837, y tras haber recibido algunas clases con Jean Baptiste Barrez, Grahn pudo presentarse por primera vez ante el público de París. De su debut parisino Gautier señaló que había sido recibida favorablemente por el público aunque comentó que era alta, esbelta, bien proporcionada y encantadora, pero que debía aprender a no sonreír continuamente.¹⁵³ Parece que la bailarina

¹⁵² Guest: *The romantic ballet in England...*, p. 80. Según Guest, la *Siciliana* de este ballet fue reutilizada más adelante por Saint Léon en *Stella* (1850).

¹⁵³ *La Presse*, 4-VIII-1838.

debió hacerle caso porque, más adelante, serían muy celebradas sus cualidades como intérprete, por ejemplo cuando estrenó *Catarina ou la fille du bandit* (1846).

Grahn dejó definitivamente Dinamarca en 1839 y además de bailar en París –y después de recuperarse de una grave lesión de rodilla que la mantuvo fuera de los escenarios durante casi dos años–, recorrió los teatros de Europa hasta que se retiró en 1856, cuando se casó con el tenor inglés Fredrick Young. De 1869-75 fue maestra de ballet de la Ópera de Múnich, donde coreografió los ballets para varias óperas. Cuando murió cedió todas sus posesiones a la ciudad alemana donde le dedicaron una calle.



Imagen 21. Litografía de Lucile Grahn realizada por Grevedom (1845). Biblioteca Nacional de Francia. Grahn en *Giselle*, fotografía tomada en Múnich hacia 1869.

7. BAILARINES Y COREÓGRAFOS DE LA ETAPA ROMÁNTICA

Durante el siglo XIX lo habitual era que cuando una bailarina se retiraba de la escena terminara su actividad artística, mientras que los hombres seguían trabajando como maestros, coreógrafos y/o directores de las compañías de baile de los teatros, formando a jóvenes estudiantes que se convertirían en nuevos instrumentos para los creadores. Aunque hubo excepciones, hasta finales del siglo XIX no veremos a mujeres desempeñando el papel de maestras al mismo nivel que los hombres, algo que por otra parte

resulta obvio, ya que en ese momento las mujeres también tenían un poder bastante limitado en muchos otros ámbitos de la sociedad y de su propia vida. Pero no debemos pensar en las bailarinas románticas como simples elementos pasivos dentro de los ballets porque, como ya hemos visto, algunas de ellas realizaron y/o colaboraron en la creación de algunas coreografías como María Taglioni, Therese Elssler, Fanny Cerrito y Lucile Grahn. Pero a pesar de estas contribuciones coreográficas femeninas, no podemos negar que el ballet romántico fue un periodo de brillantes coreógrafos: Filippo Taglioni, Jean Coralli, Arthur Saint-Léon, Jules Perrot y Joseph Mazilier quienes, en sus inicios, trabajaron además como bailarines.

7.1 Filippo Taglioni, el compositor de ballets para su hija María

Aunque a lo largo de este trabajo nos estamos refiriendo frecuentemente a este coreógrafo milanés, en este momento es pertinente el incluir una pequeña semblanza de su trayectoria.

Filippo Taglioni (1777-1871) realizó su debut como bailarín en Pisa (1794) y posteriormente formó parte de las compañías de baile de otras ciudades italianas. En 1799 se trasladó junto a otro de sus hermanos (Luigia) a París para completar su formación con Jean François Coulon. Viajó a Estocolmo en 1803, contratado como 1^{er} bailarín y maestro de baile, y allí se casó con Anna Karsten con quien tuvo dos hijos: los bailarines María y Paul. Filippo se encargó personalmente del riguroso entrenamiento de su hija.

Taglioni coreografió numerosos ballets, estrenados y remontados en diferentes ciudades europeas. De 1827-37 fue contratado, junto a su hija, en la Ópera parisina. Además de *La Sylphide* (1832) –ballet con el que ha pasado a la historia de la danza–, entre sus obras encontramos *Nathalie ou la laitier suisse* (1832), *La révolte au sérail* (1833) –del que ya hemos hablado anteriormente–, *Brésilie ou la tribu des femmes* (1835) y *La fille du Danube* (1836). Entre 1837 y 1842 acompañó a su hija María en cada una de sus temporadas en Rusia, donde creó para ella *La Gitana* (1838), *L'Ombre* (1839) o *Áglæ* (1841) entre otros ballets.

Con excepción de *La Sylphide* y de algunos elementos novedosos utilizados en *La révolte* o *Brézila*, es difícil de precisar cuál fue el verdadero valor que las coreografías de Filippo aportaron al ballet, ya que muchas de sus obras tenían como principal finalidad la de hacer brillar y destacar a su hija María, combinando los pasos y los diferentes elementos de la producción para que ésto sucediera, por lo que podemos suponer que la creación partía de ciertos condicionamientos. Por este motivo, a veces se comentó su falta de originalidad ya que se consideró que, a partir del exitoso modelo de *La Sylphide*, Filippo había creado obras muy similares pero inferiores. Según Krasovskaya, uno de los cronistas más duros al respecto fue Janin quien "se burlaba constantemente de la nulidad del 'papaíto Taglioni' como coreógrafo y afirmaba que parecía como si el éxito de sus montajes se debiese solo a la destreza de María"¹⁵⁴. También Guest se pronunció al respecto y señaló que "muchos de sus trabajos posteriores a *La Sylphide* fueron mediocres y con frecuencia centrados en el baile de su hija", y en su opinión, después de *La Sylphide*, solo *Áglæ* consiguió un resultado satisfactorio.¹⁵⁵

7.2 Jean Coralli, coreógrafo romántico (1779-1854)

Estudió en la escuela de la Ópera de París y debutó en 1802. Desde muy pronto comenzó a montar sus primeras coreografías en Viena. Entre 1815-22, creó varios ballets en Milán, Londres y Marsella. De 1825-31 fue maestro de baile del Teatro de la Porte-Saint-Martin, y después desempeñó el mismo cargo en la Ópera de París, dirigida entonces por Verón, donde permaneció casi durante veinte años. Según Guest fue considerado como "un buen hombre que siempre tiene cuidado de no ofender a nadie al ejercer su autoridad"¹⁵⁶.

Una característica de sus ballets era que en ellos abundaban las escenas mímicas. De entre sus treinta y una coreografías fueron las más destacadas: *L'Orgie* (1831), *La Tempête ou l'Île des génies* (1834), *Le diable boiteux* (1836), *La chatte métamorphosée en femme* (1837), *La Tarentule* (1839), *Giselle* (junto con

¹⁵⁴ Krasovskaya: *Zapadnoevropejskij baletnyj teatr...*, p. 37.

¹⁵⁵ Guest: *The romantic ballet in England...*, p. 58.

¹⁵⁶ Guest: *The romantic ballet in Paris...*, p. 194.

Perrot, 1841), *La Péri* (1843) y *Ozaï* (1847). La recepción de sus obras fue muy variada. Por ejemplo, *Le diable boiteux*, *Giselle* y *La Péri* fueron grandes éxitos, mientras que *La chatte...* fue un fracaso y *La Tarentule* tuvo una acogida tibia. Como veremos, varios de sus ballets se representaron en otros teatros europeos y también en el Teatro del Circo de Madrid.



Imagen 22. Filippo Taglioni, Jean Coralli hacia 1830 (Biblioteca Nacional de Francia) y Joseph Mazilier hacia 1860.

7.3 Joseph Mazilier, bailarín y coreógrafo

El bailarín, cuyo nombre original era Giulio Mazarini (1797-1868), inició su carrera artística en Lyon (1818-21) y Burdeos. En 1822 fue contratado como bailarín en el Teatro de la Porte-Saint-Martin de París, donde consiguió gran aceptación por las imitaciones que realizaba de Charles Mazurier bailando como un mono.¹⁵⁷ Desde 1830 trabajó en la Ópera de París donde estrenó, por ejemplo, el papel de James en *La Sylphide* (1832) junto a María Taglioni y llegó a ser primer bailarín de carácter en 1833. A la vez que continuaba su carrera como intérprete, comenzó a desarrollar su amplia y exitosa carrera como coreógrafo. También trabajó en Londres (1836), y como maestro de baile San Petersburgo (1851-52), Lyon (1857-60 y 1862-66) y Bruselas (1866-67).

¹⁵⁷ En Smith: "The disappearing danseur"..., p. 48; Smith: "Levinson's Sylphide"..., p. 272.

Parece que, al contrario que otros coreógrafos de su época, Mazilier no tenía facilidad para mover al cuerpo de baile y para crear las escenas de conjunto, de hecho, un crítico señaló que a la hora de coreografiar tanto estas escenas como los bailables Mazilier "era inferior a Perrot"¹⁵⁸. Pero a pesar de ello, muchos de sus ballets se consideraron un éxito y varios de ellos fueron representados tanto en diferentes teatros de Europa como en el Teatro del Circo de Madrid, recibiendo gran aceptación. Entre 1838-59 Mazilier fue el creador de unas veintiuna obras que comprendían bailables para óperas y ballets completos como: *La Gypsy*¹⁵⁹ (1839) ballet con música de Benoist, A. Thomas y Marliani, *Le diable amoureux* (1840), *Lady Henriette* (1844), *Le diable à quatre* (1845), *Paquita* (1846), *Betty* (1846), *Griseldis ou les cinq sens* (1848), *Vert-Vert* (1851), *Orfa* (1852), *Jovita* (1853), *Aelia et Mysis* (1853), *La fonti* (1855), *Les elfes* (1856), *Le Corsaire* (1856) y *Marco Spada* (1857).

7.4 Jules Perrot¹⁶⁰, el "Taglioni varón" (1810- 92)

Comenzó a estudiar ballet en Lyon, su ciudad natal, y para él fue un gran referente el famoso bailarín Charles Mazurier. Con diez años Perrot se trasladó a París donde fue alumno de Vestris de quien heredó toda su perfección técnica. Beaumont señala que Perrot dominaba las acrobacias, tenía elasticidad y un buen *ballon*, pero su físico no era muy agraciado porque era bajo de estatura y de complexión poco corriente. Vestris supo ver enseguida sus cualidades pero, teniendo en cuenta su aspecto físico poco atractivo, le decía en clase "nunca te quedes quieto, salta por todas partes, gira, pero nunca le des tiempo al público a estudiar tu físico"¹⁶¹.

En 1823 Perrot debutó como Polichinela en el Teatro de la Gaité y en 1827 trabajó en el Teatro de la Porte-Saint-Martin. Tres años más tarde tuvo lugar su debut londinense –en una reposición de *Le carnaval de Venise* (1830)–,

¹⁵⁸ Beaumont: *Complete book of ballets*. Londres: Ex Libris, 1951, p. 194. Charles de Boigne también era de esta misma opinión.

¹⁵⁹ Primera creación de Mazilier con libreto de Saint-Georges, inspirada en las *Novelas ejemplares* de Cervantes. Con decorados de Philastre y Cambon, y vestuario de P. Lormier. Este ballet no estuvo exento de polémica, pues el diario *Vert-Vert* acusó al coreógrafo de plagiar la obra *La gitana* que F. Taglioni había creado en Rusia para su hija un año antes, con música de Schmidt y Auber.

¹⁶⁰ Para conocer en profundidad la labor y trayectoria de este creador ver Guest: *Jules Perrot. Master of the romantic ballet*. Londres: Dance books, 1984.

¹⁶¹ Beaumont: *The ballet...*, pp. 28-29; Guest: *The romantic ballet in Paris...*, p. 186.

y ese mismo año consiguió bailar en la Ópera de París, en una de las danzas de *La muette de Portici*. Perrot ya era conocido por ser un “inteligente acróbata”, pero “cuando debutó en la Ópera lo hizo como exponente de la pura escuela de ballet clásico, e impresionó por su extraordinaria facilidad y ligereza de movimientos, y su rara elevación”¹⁶². Fue considerado como un bailarín brillante, a pesar de su físico, con una agilidad y ritmo perfectos, era acrobático y elegante a la vez y ejecutaba una buena pantomima. Llegó a obtener tanto éxito como María Taglioni, junto a quien interpretó varios papeles –con ella bailó *Fernand Cortez*, *Flora y Céfiro*, *Robert le diable*, *Nathalie* o *Ali Baba* entre otras obras–, y fue partenaire de las más grandes bailarinas de su tiempo, además de protagonizar muchos de sus propios ballets.

Dejó la Ópera parisina en 1835. Trabajó entonces en Londres (desde 1835), Nápoles (1836), donde conoció a una joven Carlotta Grisi a quien tomó como protegida supervisando sus estudios de ballet.¹⁶³ También viajó a Viena (1836), Múnich y Milán. Entre 1843-48 fue contratado por Lumley como maestro de baile y responsable de las puestas en escena de los ballets del Teatro Real de Londres. Allí estrenó *Alma* (1842), *La Ondina* (1843), *La Esmeralda* (1844), *Eoline* (1845), el *Grand pas de quatre* (1845), *Catarina ou la fille du bandit* (1846) y *Lalla Rookh* (1846) entre otros.

Entre 1848-59 trabajó en San Petersburgo, donde desempeñó las funciones de 1^{er} bailarín (desde 1848) y maestro de baile (de 1851-59). En Rusia¹⁶⁴, además de reponer varios de sus ballets más importantes, coreografió ocho ballets nuevos, entre ellos *La guerre des femmes*¹⁶⁵ (1852), *Gazelda* (1853), *Marcobomba* (1854), *La fille de marbre* (1856) o *La Débutante* (1857). Según Krasovskaya, “Perrot tenía la actitud característica del poeta

¹⁶² Beaumont: *The ballet called Giselle...*, p. 29.

¹⁶³ Ya hemos comentado que en 1837 se presentaron juntos en Londres en un paso a dos en *Le Rossignol*, y que fueron pareja durante los siguientes siete años.

¹⁶⁴ Allí se casó con una de sus estudiantes, Capitolina Samovskaya, con quien tuvo dos hijos.

¹⁶⁵ Este desconocido ballet aborda el tema de la determinación de las mujeres a decidir su destino. Con música de Pugni, e inspirado en la obra teatral *La guerre des servandes* (1837), la historia está ambientada en Bohemia y protagonizada por Vlasta, una amazona que durante ocho años dirigió el reino de las mujeres. Esta coreografía no presenta solamente a un grupo de bailarinas/ mujeres/ amazonas que ejecutan desfiles militares, en este ballet entran en batalla y además, la ganan. Comparándolo con otras grandes coreografías de Perrot, esta ha sido prácticamente ignorada y solo algunos historiadores, como Slonimsky o Guest, la mencionan. A pesar de ello se representó por lo menos en veintiuna ocasiones durante la temporada del estreno.

rebelde, del errante perpetuo, de un invitado casual en su país natal"¹⁶⁶, hasta que en 1861 regresó definitivamente a París como maestro de baile de la Ópera parisina hasta que falleció. Degas lo inmortalizó impartiendo una clase en el cuadro *La classe de danse* (1874).

Como coreógrafo, a Perrot le gustaba trabajar con sus propios libretos, aunque se inspiraran en obras literario-dramáticas. Solía abordar temas cotidianos en sus ballets, demostrando sus ideas progresistas y evidenciando los conflictos entre clases. Le seducían los destinos marcados por la fatalidad y los caracteres contradictorios y complejos. Los héroes y heroínas de sus ballets eran habitualmente gente sencilla –como Matteo el pescador de *La Ondina*–, y otros personajes como Esmeralda y Catarina desafiaban las leyes humanas y entraban en singular combate con el mundo.¹⁶⁷ Le interesaban los ballets que pretendían contar una historia dramatizada a través de la danza y la mímica, e intentó hacer del baile algo expresivo por sí mismo, integrando en ella la pantomima. Además se opuso a la introducción de cualquier danza como una mera ocasión para el despliegue de virtuosismo técnico, y cuando lo utilizaba era siempre para garantizar una mayor expresividad.

Según comenta Beaumont, a la hora de crear sus ballets, Perrot utilizaba en sus coreografías seis estructuras básicas:

pas seuls (solos) y *pas de deux* (pasos a dos); *divertissements* (divertimientos); danzas de masas; escenas mímicas no necesariamente relacionadas con la música; escenas mímicas que siguen el ritmo de la música; y danzas expresivas o danzas con mímica. (...) No tuvo rival en su manejo de las escenas de masas que, como de costumbre, colocaba en un lugar adecuado dentro del argumento. Excepto cuando se trataba de ballets con elementos sobrenaturales, no le gustaban los conjuntos basados en la uniformidad de movimientos (...). Hizo caso omiso de todas las convenciones teatrales contemporáneas y no vacilaba en colocar a sus bailarines de espaldas al público si esto aumentaba la imagen escénica que quería presentar.¹⁶⁸

Guest considera que Perrot fue un caso excepcional entre los coreógrafos de la época que trabajaron sobre libretos realizado a partir de

¹⁶⁶ Krasovskaya: *Zapadnoevropejskij baletnyj teatr...*, p. 30.

¹⁶⁷ Krasovskaya: *Zapadnoevropejskij baletnyj teatr...*, pp. 31-32.

¹⁶⁸ Beaumont: *The ballet called Giselle...*, p. 35-36.

obras literarias, porque fue capaz de "capturar el espíritu de la obra original" y trasladarlo al ballet. Y señala que "sus grandes obras son un completo resumen del ballet romántico en todos sus aspectos"¹⁶⁹.

En cuanto a su relación con los bailarines, Krasovskaya ha señalado que Perrot tuvo ocasión de trabajar con artistas de las más diversas nacionalidades y escuelas, y prácticamente coreografió para todas las estrellas del ballet europeo de aquella época. Cuando se reunía con cada una de ellas hacía todo lo posible por conocer los puntos fuertes de cada bailarina para hacerla destacar con el máximo esplendor.¹⁷⁰



Imagen 23. Jules Perrot en *Nathalie* (1832) y fotografiado en Londres en 1850.

7.5 Lucien Petipa, ejemplo de primer bailarín romántico por excelencia

Así como su hermano Marius ha pasado a la historia principalmente por haber sido un gran coreógrafo, Lucien (1815-98) es mundialmente conocido por ser el *danseur noble* por excelencia del ballet romántico escenificado en la Ópera de París, y haber sido el partenaire de grandes bailarinas del momento como Carlotta Grisi, Fanny Cerrito, Sofía Fuoco, Carolina Rosati o Amalia Ferraris. Además protagonizó los estrenos de varios de los grandes ballets románticos como *Giselle*, *La Péri* o *Le diable à quatre*. Y

¹⁶⁹ Guest: *The romantic ballet in England...*, p. 89.

¹⁷⁰ Krasovskaya: *Zapadnoevropejskij baletnyj teatr...*, p. 31.

tampoco podemos dejar de señalar su dominio de los bailes nacionales, entre ellos la *Polca*.

Todavía siendo un niño bailó en Bruselas junto a su familia, e inició su carrera profesional en La Haya, donde permaneció tres meses. A partir de 1835 entró como 1^{er} bailarín en la compañía de baile del Gran Teatro de Burdeos, cuyo maestro de baile era su padre, Jean Antoine Petipa. En este teatro participó en el *Paso a cuatro* de *Robert le diable*, *Les amours de Fublas*, *Nathalie*, junto a Fanny Elssler o en el *Paso a cuatro* de *La Juive*, junto a Marie Guy Stephan, entre otras obras.

A partir de junio de 1839 formó parte de la compañía de baile de la Ópera de París, donde se presentó con *La Sylphide* junto a Fanny Elssler. Desde el primer momento el público pudo apreciar su agradable presencia, su elegancia y su buena elevación. Tales eran sus cualidades que las hermanas Elssler consintieron que por primera vez un bailarín compartiera los aplausos con ellas, ya que accedieron a interpretar con él un *paso a tres*.¹⁷¹ Tras estas primeras apariciones de Lucien en la Ópera el propio Gautier tuvo que reconocer a regañadientes que era un joven "bastante bien parecido y [que] tiene algo de la elegancia orgullosa del bailarín que acompañó a Dolores [Serral]" y añadió que "realizó su peligrosa tarea muy bien"¹⁷².

Lucien trabajó como bailarín de la Ópera parisina hasta 1862, y como maestro de baile y coreógrafo desde 1854 hasta 1868, cuando debió abandonar este puesto debido a un accidente que le lesionó un pie y cuya recuperación necesitó mucho tiempo de reposo.¹⁷³ Posteriormente fue profesor del Conservatorio parisino y en 1880 regresó a la Ópera para ocupar las mismas funciones. A lo largo de su carrera también trabajó en Londres, en cuatro ocasiones, y bailó una temporada en la Scala de Milán y otra en el Teatro San Carlo de Nápoles.

Entre sus coreografías encontramos los ballets *Sacountala* (1858) con música de Reyer y libreto de Gautier, *Graziosa* (1861) con música de Labarre, *Le roi d'Yvetot* (1865) con una partitura compuesta por Labarre y libreto de Ph. de Massa y *Namouna* (1882) composición de Lalo y libreto de Nuitter y Petipa.

¹⁷¹ En Guest: *The romantic ballet in Paris...*, p. 299.

¹⁷² Gautier: *La Presse*. París, 1-VII-1839; Guest: *The romantic ballet in Paris...*, p. 309.

¹⁷³ En Beaumont: *The ballet called Giselle...*, p. 76.

Este último fue el ballet que más éxito alcanzó. Además se encargó de crear los divertimentos para varias óperas como *La Fronde* (1853) de Niedermeyer, que fue su primera coreografía, *La nonne sanglante* (1854) de Gounod, el ballet de *Las cuatro estaciones* para el 2º cuadro del 3º acto de *Les vêpres siciliennes*¹⁷⁴ (1855), *Le Trouvère*¹⁷⁵ (1857) y *El ballet de la reina* o *La peregrina* para el 2º cuadro del 3º acto del *Don Carlos*¹⁷⁶ (1867) de Verdi o *Le cheval de bronze* (1857) de Auber.

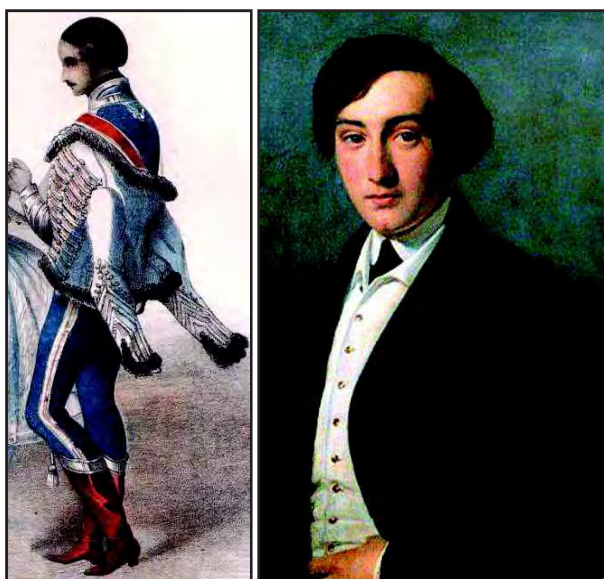


Imagen 24. Lucien Petipa en *Paquita* (1846) y retratado por Louise Adelaide Desnos en 1849.

7.6 Arthur Saint-Léon¹⁷⁷ o el violinista que bailaba (1821-70)

Fue hijo del maestro de baile y lucha escénica Michel Saint-Léon. Debido al trabajo de su padre, su infancia se desarrolló por las diferentes

¹⁷⁴ Lucien también se encargó de la *Tarantella* del 2º acto, interpretada por Caroline Lassiát, Hippolyte Mazilier y cuerpo de baile.

¹⁷⁵ Los protagonistas del divertimiento son un grupo de gitanos que bailan para los soldados del conde de Luna. Se componía de una sucesión de danzas: *Pas de bohémiens*, *Gitanilla*, *La vivandiere*, paso a dos bailado por Zina Richard y Louis Merante, *La bonne aventure*, *Echo a la bohémienne*, *Echo del soldado*, *Après la danse*. Durante la *Gitanilla* los bailarines tocaban castañuelas. Más detalles en Sánchez: *Verdi y España...*, pp. 210-13.

¹⁷⁶ Consistía en un divertimiento alegórico que tenía lugar en una cueva del océano de la India. En este caso el argumento, al contrario de lo que solía suceder en las óperas con tema español, se alejó de los característicos divertimentos con bailes españoles. Este ballet ha servido de inspiración a otros coreógrafos, por ejemplo a M. Petipa que creó en Moscú, aunque con música de Drigo, el ballet *La perla* (1896) para la gala de coronación del zar Nicolás II, o a Georges Balanchine, que creó para el New York City Ballet el *Ballo della regina* (1978), con la misma música del ballet de Verdi.

¹⁷⁷ Para profundizar en la vida y obra de este coreógrafo consultar Guest: *Letters from a ballet master. The correspondence of Arthur Saint-Léon*. Londres: Dance books, 1981.

ciudades europeas a las que éste era destinado. Al igual que Marius Petipa, compaginó los estudios de danza, impartidos por su padre, con las clases de violín. Incluso sus primeras apariciones en público las realizó como concertista de este instrumento¹⁷⁸ y no como bailarín. Además su mayor éxito lo recibió en 1849 con el ballet *Le violon du diable*, coreografía estrenada en Londres en la que bailaba mientras tocaba el violín.¹⁷⁹

Su primera aparición como bailarín se produjo en Múnich (1835) como alumno de su padre. En 1836 bailó en Stuttgart, donde la prensa destacó “la gracia natural de todos sus movimientos y poses, con una precisión raramente vista a su edad”¹⁸⁰. Ese mismo año la familia regresó a París, y el joven pasó a ser alumno del famoso bailarín Albert (François Decombe, 1789-1865). Su primer contrato relevante fue en Bruselas (1838-39), al que le siguieron otros en Viena, Milán y Londres, durante los veranos entre 1843-47. Fue el *partenaire* habitual de Fanny Cerrito, con quien además convivió hasta comienzos de la década de 1850¹⁸¹, ese mismo año contrataron a la pareja en la Ópera parisina.

En 1851 la pareja Cerrito/Saint-Léon fue contratada en el Teatro Real de Madrid. Al año siguiente Saint-Léon regresó a la Ópera de París y publicó el primer sistema de notación coreográfica basado en la representación visual de figuras humanas, que se tituló *La Stenochoregraphie*. En 1853 preparó la coreografía para dos ópera-ballet representadas en el Teatro Lírico de París. Fue en una de ellas, *Le lutin de la vallée* (*El duende del valle*) donde bailó junto a Guy Stephan. En el 1^{er} acto interpretaban el *Vals de la fascinación* y un paso a dos en el que Saint Léon bailaba mientras tocaba el violín, y en el 2^o ejecutaban un *Zapateado* en pareja.

Entre 1854-56 Saint-Léon fue coreógrafo y bailarín del Teatro San Carlos de Lisboa y a partir de 1856 inició, junto a su esposa, un periplo por diferentes países europeos llegando a Rusia en 1859, donde pasó a ocupar el puesto que había dejado Jules Perrot. Desempeñó este cargo entre 1859-70,

¹⁷⁸ Por ejemplo en Múnich (1835) y en París (1837). Más adelante compondría varias piezas, y su conocimiento musical fue recompensado con diferentes condecoraciones. En Guest: *Letters from a ballet master...*, p.10.

¹⁷⁹ Existe una elogiosa crítica de A. Adam sobre este estreno, publicada en *Le Constitutionnel*, 22-I-1849.

¹⁸⁰ Guest: *Letters from a ballet master...*, p. 12.

¹⁸¹ En 1854 se unió, personal y profesionalmente, a la bailarina Louise Fleury (Laurent) con la que permaneció hasta su muerte.

once temporadas durante las que además pudo compaginar su actividad como coreógrafo invitado en la Ópera parisina. Murió en París solo dos semanas después del estreno de su último ballet, *Coppelia*.

Según Guest, Saint-Léon tenía facilidad para componer y arreglar danzas, pero su proceso creativo era algo simple porque solía coreografiar apresuradamente y descuidaba la estructura dramática del ballet. Creaba los ballets que se “esperaba” que creara, lo cual agradó mucho a los directores de la Ópera y le benefició en su carrera, aunque artísticamente ésta forma de trabajo lo situó en un nivel creativo inferior respecto a otros coreógrafos de su época.¹⁸²



Imagen 25. Arthur Saint Léon en El zapateado de El lutin de la vallée (1853) y fotografiado por Braquehai hacia 1865.

¹⁸² En Guest: *Letters from a ballet master...*, p.16.

CAPÍTULO II. TEATRO Y SOCIEDAD EN EL MADRID ISABELINO

1. LA SOCIEDAD ISABELINA

A la muerte de Fernando VII, en 1833, su primogénita Isabel (1830-1904) tiene tres años y es designada heredera al trono bajo la regencia de su madre M^a Cristina hasta que llegue a la mayoría de edad. M^a Cristina, aunque es una reina absolutista, apoya la causa liberal para defender el trono de su hija. Sin embargo en 1840 se ve obligada a exiliarse a Francia, dejando a Isabel sola en Palacio con nueve años. La regencia es asumida entonces por el general Espartero¹ (1793-1879), quien en 1844 también debe exiliarse a Londres. Ante esta situación de inestabilidad y vacío de poder, Isabel es declarada mayor de edad, y unos días después de cumplir los catorce años es proclamada reina. La primera reina constitucional española.

A pesar de permanecer exiliada, la gran influencia de la “reina madre” siempre estuvo presente sobre Isabel, y esta se hizo más evidente a partir del regreso de M^a Cristina a Madrid en 1844. Así lo demuestran por ejemplo las cartas que intercambiaban madre e hija, como por ejemplo ésta en la que hablan de su futuro esposo: “(...) Olózaga me ha dicho que piensa ir a París y me ha dicho que va a tratar contigo de quien será mi futuro esposo, yo le dije que con el que tú quisieras para mí en queriendo tú ya está hecho todo lo que tú mandas lo cumplo y lo cumpliré siempre”².

Durante la llamada década moderada (1843-54) el partido moderado fue el que ejerció el poder. Entre sus representantes destacaba el general Ramón M^a Narváez³ (1800-68), acompañado por miembros de la nobleza, la burguesía dedicada a los negocios y la clase media alta, que se había enriquecido gracias a la desamortización de Mendizábal. Bajo su mandato se

¹ Es nombrado regente en mayo de 1841. Desde 1839 poseía el título de Duque de la Victoria.

² AHN. Diversos. Leg. 53/7.

³ Por su lealtad a la monarquía la reina lo nombró Duque de Valencia en 1845. Galdós, en sus *Episodios Nacionales*, lo describe así: “Es un gran corazón y una gran inteligencia; pero inteligencia y corazón no se manifiestan más que con arranques, prontitudes, explosiones. Si mantuviera sus facultades en un medio constante de potencia afectiva y reflexiva, no habría hombre de estado que le igualase”. Parece que con el paso de los años se hizo más liberal y tolerante.

aprobó la ley de imprenta y la ley electoral, y en 1845 se proclamó una nueva Constitución que sustituyó a la de 1837.

Si bien es cierto que Isabel II fue una reina con abundantes defectos y que demostró muy poca capacidad para los asuntos de gobierno, fue aceptada con auténtica veneración por muchos españoles a los que les agradaba que su soberana riera con los chascarrillos populares, cantara como una soprano y fuera generosa con los necesitados, llegando incluso a perdonarle algunas de sus decisiones y sus numerosos y conocidos amantes.⁴

Sin duda uno de los grandes problemas que tuvo Isabel II fue su formación o, mejor dicho, la falta de ella. Burdiel apunta al respecto que “su educación fue corta en el tiempo, elemental en los contenidos y decididamente condicionada por su sexo y por su escasa voluntad de aprendizaje”⁵. Es decir, que fue educada más como una joven de la alta sociedad que como una futura reina. Recibió una enseñanza breve y elemental, sólo de los seis a los trece años, momento en que fue declarada mayor de edad.⁶ Isabel aprendió a leer y escribir, recibió nociones básicas de aritmética, geografía e historia, francés e italiano. Además de actividades especialmente femeninas como labores, música, canto y baile, pero el tiempo dedicado a estas últimas superó con creces el destinado a las primeras.⁷ Juan Vicente Ventosa, de ideas liberales, fue su maestro desde 1836 y sus consideraciones sobre la educación de Isabel están recogidas dentro de las

⁴ No vamos a hacer aquí una enumeración de los muchos amantes que se le han atribuido a la reina, pero como afirma Díaz Plaja en *Vida cotidiana en la España romántica*. Madrid: Edad, 1993. “Francisco de Asís podría haber sido el freno sexual y político de una reina llena de fervor en ambos sentidos, y fracasó”. Parece que Asís tenía un comportamiento ambiguo y afeminado, pero no era impotente, como pudo atestiguar su amante la Condesa de Azor (Conchita Navarro).

⁵ Isabel Burdiel: *Isabel II, no se puede reinar inocentemente*. Madrid: Planeta de Agostini, 2007, p. 171.

⁶ Se sabe poco sobre la formación de la reina y ésta se limita a la información que aporta la Condesa de Espoz y Mina en sus *Memorias*, (Juana de Vega, Condesa de Espoz y Mina: *Memorias*. Madrid: Aguilar, 1960), además de algunos documentos conservados en el Archivo de la Reina Gobernadora.

⁷ De impartir estas asignaturas se encargaron: Clare Brunot y Andrés Beluzi (maestros de baile), Ventura de la Vega (de su formación literaria), Marie Ventosa (mujer de Ventosa, labores), Antonio Cassou (francés), Bernardo López (dibujo), Manuel Joaquín Tarancón (religión). También hay que señalar a su primer tutor, Agustín Argüelles, que la apodó como “alumna de la libertad” y a sus diferentes ayas, personajes muy influyentes durante la infancia de la reina. La primera de ellas fue la Marquesa de Santa Cruz, casada con un mayordomo de Fernando VII, que estaba familiarizada con la vida e intrigas palaciegas. Desempeñó estas funciones entre 1839-41. Fue sustituida por la Condesa de Espoz y Mina quien contribuyó a desarrollar la concepción paternalista en cuanto a la relación de la reina con sus súbditos, la profunda religiosidad y propició su gusto por el contacto directo con el pueblo. Desde 1843 la Marquesa de Santa Cruz regresó a Palacio para ocupar el cargo de Camarera Mayor de la reina hasta 1847.

Memorias de la Condesa de Espoz y Mina (1805-72) donde explica que “la educación de la reina presentaba todo tipo de lagunas y las disparidades políticas y de criterio de su entorno habían tenido una nefasta influencia en ese aspecto”⁸.



Imagen 26. Juana de Vega, condesa de Espoz y Mina, en *La Ilustración de Madrid* hacia 1871.

Pero en realidad nadie se preocupó de formar y preparar a la futura reina para que ejerciera sus funciones adecuadamente porque todos los que la rodeaban compartían la idea de que cuanto más ignorante permaneciera, más fácil sería manipularla y servirse de ella y de su cargo. Muy esclarecedor al respecto es el despacho “secreto y confidencial” de C. L. Otway, embajador británico en Madrid en 1854, que reproduce Burdiel y en el que escribía:

Es un hecho melancólico pero incuestionablemente cierto que el mal tiene su origen en la Persona que ahora ocupa el más alto puesto de la Dignidad Real, a quien la naturaleza no ha dotado con las cualidades necesarias para subsanar una educación vergonzosamente descuidada, depravada por el vicio y la adulación de sus cortesanos, de sus Ministros y, me afige decir, de su propia Madre. Todos y cada uno de ellos, con el objeto de guiarla e influirla de acuerdo con sus propios intereses individuales, han planeado y animado en Ella inclinaciones perversas, y el resultado ha sido la formación de un carácter tan peculiar que es casi imposible de definir y que tan sólo puede ser comprendido imaginando un compuesto

⁸ Juana de Vega (Condesa de Espoz y Mina): *Memorias...*

simultáneo de extravagancia y locura, de fantasías caprichosas, de intenciones perversas y de inclinaciones generalmente malas.⁹

El Madrid en el que Isabel II comenzó su reinado era una ciudad que no llegaba a los trescientos mil habitantes. Según el Ministerio de Gobernación, en 1836 Madrid tenía 224.312 habitantes, 206.714 en 1846 y 298.426 en 1860. Los madrileños residían en un recinto que todavía guardaba la estructura de las antiguas calles rodeadas por murallas y puertas de acceso. Pero el progresivo aumento de la población, tanto en las ciudades de provincias como por supuesto en la capital, provocó la mejora paulatina de los servicios de abastecimiento del agua corriente, mediante el canal de Lozoya o de Isabel II, del transporte, del saneamiento, e igualmente lo hicieron los espacios de ocio y diversión, las instituciones dedicadas a la educación y aquellas dedicadas a la difusión cultural.



Imagen 27. La Puerta del Sol en 1846. Museo Municipal.

⁹ Citado en Burdiel: “Isabel II: un perfil inacabado”, *Ayer*, nº 29, 1998, p. 187. Tomado del Public Record Office (PRO), Foreign Office (FO) 72/844. núm. 48, Otway a Clarendon, 16-VII-1854.

Una de estas mejoras se generalizó a partir de 1842, momento en el que se incorporó la utilización del gas para la iluminación pública y particular, con lo que esta mejoró considerablemente. La primera vez que se utilizó la iluminación por gas en el teatro fue en Londres (1817) y posteriormente en París (1822). En España no fue aplicado al teatro hasta 1847, en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona, y un año más tarde fue instalado en el Teatro del Circo de Madrid, donde ofrecía "una luz agradable"¹⁰. A mediados de siglo se realizaron algunas pruebas de alumbrado eléctrico en el Palacio Real de Madrid, pero la electricidad no llegaría a las casas hasta las últimas décadas del siglo XIX. Sin embargo, para la iluminación de las habitaciones se seguían utilizando las velas¹¹, por ser el método más barato y extendido, a pesar de que desprendían malos olores y ennegrecían mucho las paredes.

Se realizaron además otras transformaciones como la gran reforma de Hacienda (1845), con la que se consiguió unificar los tributos y hacerlos generales y más sencillos, y acordes con la renta a gravar. También se modernizó el sistema monetario en 1848. En 1844 se fundó la Guardia Civil y en lo relativo al transporte público se aprobó la ley de ferrocarriles (1855), aunque en 1851, y gracias al empeño de José de Salamanca, ya se había inaugurado el tramo Madrid-Aranjuez. En 1854 se creó el Banco de España, formado por la unión del Banco de San Fernando y el de Isabel II.

En cuanto a la educación, España había comenzado el siglo con un índice de analfabetos del 95 % de la población. Había un estudiante de enseñanza media por 593 habitantes, aunque comparándolo con las cifras europeas, tampoco estábamos tan alejados de Francia, que tenía uno por cada 570. En cuanto a los universitarios había uno por cada 1.300, predominando casi exclusivamente las carreras de medicina y derecho.¹² En octubre de 1845, había en Madrid 250 centros de educación primaria, de ellos ciento veintisiete para niños y ciento veintitrés para niñas, en los que recibían educación 13.021 niños, de ellos 8.241 de forma gratuita. Durante la etapa isabelina se

¹⁰ *El Popular*, 27-XI-1848.

¹¹ Entre las lámparas, el quinqué se convirtió en la más popular del siglo XIX aunque también se utilizaron lámparas de techo, apliques de pared, candelabros y hasta la propia chimenea podía ser utilizada para aportar luz a la estancia.

¹² Datos recogidos de Octavio Ruiz-Manjón: "La Europa liberal y romántica", *Liberalismo y romanticismo en tiempos de Isabel II*. Madrid: Museo Arqueológico Nacional, 2004, p. 40.

inauguraron varios Museos, todos ellos agrupados en la zona del Paseo del Prado, como el Museo Naval (1845), el Museo Arqueológico Nacional (1867) o el Museo de Etnología (1875).

Desde el punto de vista de la economía, durante la llamada década moderada (1843-54), los precios sufrieron pocas alteraciones con relación a años anteriores. Por ejemplo, la suscripción al periódico *El Clamor Público* costaba 20 rs. al mes, un programa de mano de una función teatral entre 2 y 4 rs., un par de botas de charol 90 rs., un par de guantes 10 rs., un frac de paño azul y botones dorados 640 rs., un pantalón de cachemir 240 rs., o una cartuchera para diario 32 rs. Los alquileres de las viviendas, por ejemplo, de una casa situada en la calle Infantas, eran los siguientes: Cuarto pequeño del primer piso diez reales diarios; el cuarto principal del primer piso 24.000 reales al año; los cuartos del segundo piso costaban a siete reales diarios.

Fue en este momento cuando surgió la “fiebre” por las inversiones en Bolsa. Este negocio se entendía como un simple juego de azar, en el que la gente invertía grandes fortunas, sólo por el placer de la aventura. Si bien es cierto que, en el fondo, todos esperaban ganancias. Romanones comentaba al respecto que “todo el mundo jugaba en bolsa, jugaba lo mismo el aristócrata que el burgués y el plebeyo; de igual modo el poderoso, que cuantos sin blanca en el bolsillo aspiraban a llenarlo; los paisanos, la gente de pluma, los artistas y aun aquellos que formaban parte del gobierno”¹³. Pero por otra parte, la quiebra era considerada como “el infierno social”, y los datos apuntan que “el 15 % de los suicidios de la época fue provocado por las bancarrotas, mientras que el 40 % fue por desengaños amorosos”¹⁴.

Las casas y los palacios particulares también experimentaron una evolución y/o transformación interna que consideramos importante señalar, porque fueron un reflejo de la forma de vida de los individuos del siglo XIX que acudían asiduamente al Teatro del Circo. Los edificios tenían las plantas destinadas a diferentes actividades: las plantas baja y primera se destinaban a los comercios y negocios. La segunda, conocida como “noble”, servía de

¹³ Álvaro de Figueroa y Torres (Conde de Romanones): *Salamanca, conquistador de riqueza, gran señor*. Madrid: Espasa Calpe, 1940, p. 61-62.

¹⁴ José Luis Comellas: “Reflexiones sobre la era isabelina”, *Liberalismo y romanticismo en tiempos de Isabel II*. Madrid: Museo Arqueológico Nacional, 2004, p. 59.

vivienda principal ya que disponía de los techos más altos, que iban disminuyendo en altura conforme se ascendía hasta llegar a la buhardilla, en la que solían habitar escritores, pintores o artistas. Sobre esta peculiar distribución es muy precisa la descripción que realiza Mesonero Romanos.

Decía que la casa:

tenía dos tiendas, y en ellas vivían un sombrerero y un ebanista; el zapatero del portal dormía en un cuchitril de la escalera; un diestro de esgrima en el entresuelo; un empleado y un comerciante en el principal; un maestro de escuela y un sastre en los segundos; un ama de huéspedes, una modista y una planchadora en los terceros; un músico, un grabador, un traductor de comedias y dos viudas ocupaban la buhardilla.¹⁵

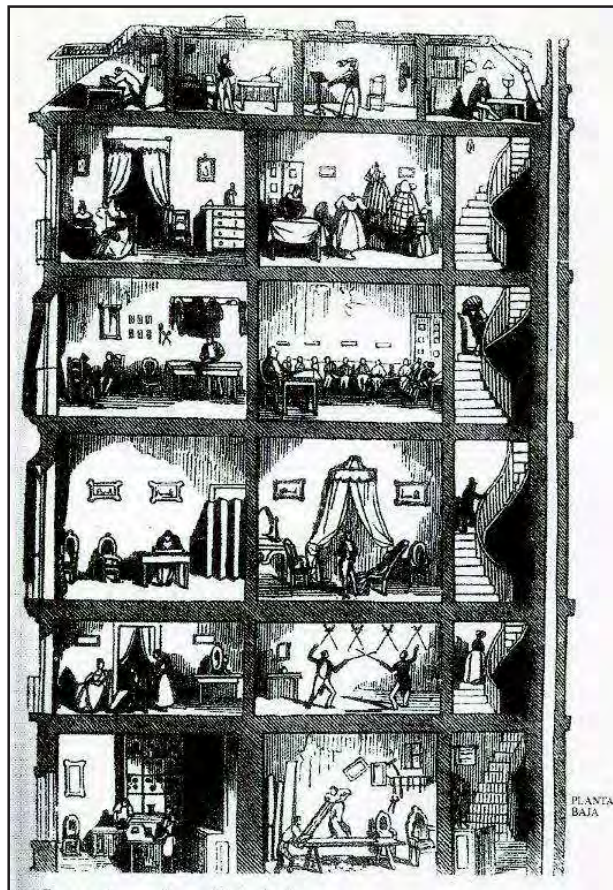


Imagen 28. Distribución de la casa romántica por pisos hacia 1845. En Mesonero Romanos: *Escenas matritenses*, p. 59.

¹⁵ En Gonzalo Menéndez Pidal: *La España del siglo XIX vista por sus contemporáneos*. Tomo I. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales, 1988, p. 137.

Los palacios también tenían una distribución de las zonas en vertical, y por su disposición interna podemos conocer cómo se desarrollaba la vida cotidiana y privada de un determinado estatus social urbano, sus gustos artísticos y decorativos, jerarquías sociales, ocio, nivel de vida, etc. Pero también hay testimonios de la vivienda/palacio como lugar social, donde se organizaban bailes, cenas y funciones teatrales o musicales de aficionados. Cada actividad desempeñada en la casa pasó a tener un lugar específico. Para la relación con las visitas, por ejemplo, existía todo un elaborado ritual y un horario que debía ser respetado: después de medio día o después de las cinco en el caso de las visitas diurnas, y nunca antes de las siete para las nocturnas. Elemento imprescindible para estas ocasiones era la tarjeta de visita, que se entregaba al servicio al llegar a la casa y, una vez aceptada la presencia del visitante, se le conducía a una de las estancias de la casa en función de la relación y el motivo de la visita, algo que a su vez condicionaba las actividades y el tipo de conversación que podía abordarse durante la misma.

Además, cada espacio se distinguía según estuviera destinado a hombres o mujeres y dispuesto según un rígido tratamiento psicológico. Las actividades propias de cada sexo se reflejaban en habitaciones diferentes, por ejemplo el *fumoir* (o sala para fumar) masculino frente al tocador femenino.

Estos estratos social y económicamente superiores formaron numerosas y extraordinarias bibliotecas por lo escogido y abundante de sus títulos. Entre estas obras también comenzaron a coleccionar los libretos y programas de las representaciones líricas y teatrales, así como las partituras que se editaban y vendían en los diferentes almacenes de música de la capital. Por tanto, los libros comenzaron a ocupar un espacio doméstico diferenciado: la biblioteca, y a veces formaban parte protagonista del despacho o estudio del señor de la casa, en los que además se jugaba al billar, mientras las damas bordaban en otras estancias.

Debido a la gran actividad social que se desarrollaba en los palacios, se comenzó a “esconder” a la servidumbre y a apartarla de la convivencia con el resto de los habitantes de la casa, colocándolos lo más próximo a la cocina, que en ocasiones estaba en el sótano, junto con otras dependencias destinadas al servicio: despensa, bodega, comedor para criados, lavadero, leñera, etc.

Pero en realidad, y como dice Torres, “para el nuevo burgués la casa fue un cofre donde guardar sus objetos de lujo, al abrigo del cual se podía también resguardar de la pobreza exterior y de sus amenazas. Este símil de la casa como cofre, fue mucho más claro por lo que respecta al papel del sexo femenino”¹⁶.

Precisamente un aspecto importante de la sociedad romántica, y en el cual debemos detenernos, fue el papel desempeñado por las mujeres, sobre todo por aquellas que pertenecían a la aristocracia o a las familias acomodadas de la incipiente clase media, que eran las que acudían a las representaciones teatrales celebradas, por ejemplo, en el Teatro del Circo. Fue a partir de 1843 cuando se dejó de separar al público por sexos en el teatro.¹⁷

La mujer debía representar la imagen social exigida, sujeta principalmente al ámbito doméstico, aunque su vida pública era el espejo en el que se miraban muchas otras madrileñas. Si bien esa actividad pública se reducía a la participación en actos benéficos o tertulias, a la asistencia a espectáculos teatrales y bailes privados, a ir a la iglesia y a pasear por el Prado, esto les proporcionaba cierto respiro. Durante estas salidas las mujeres debían mostrar la posición y/o la riqueza del marido. El lujo ostentoso en el vestido y las joyas fue signo de su posibilidad de despilfarro, y éstos se exhibían tanto en las celebraciones y bailes propios como en el teatro.

La mayoría de las jóvenes de las familias acomodadas recibían clases particulares en sus propios domicilios o en el de la profesora, uno de los pocos oficios bien visto para las mujeres. También existieron algunos colegios exclusivamente femeninos, que fueron en aumento hacia finales de siglo, e incluso se publicaron libros especialmente destinados a las niñas, como la traducción de la edición francesa de *Las niñas pintadas por sí mismas* de

¹⁶ Torres González: "El palacio isabelino", *Liberalismo y romanticismo en tiempos de Isabel II*. Madrid: Museo Arqueológico Nacional. 2004, pp. 211-12. Tanto en el Palacio del Marqués de Salamanca como en el Palacio de Anglada, dos palacios bien documentados, la disposición de zonas en vertical era la siguiente: A la planta baja se accedía por un espacioso zaguán con puerta de entrada para carruajes. En esta planta se hallaba el despacho, la biblioteca, la sala de descanso, el gabinete, el billar, la sala de confianza y el comedor. En la planta principal se encontraban los dormitorios de los señores, el tocador, el guardarropa, el cuarto de baño, los dormitorios de invitados y el salón de baile. En la zona del ático estaban los dormitorios para la servidumbre, los cuartos de plancha y costura y la tribuna para la orquesta del salón de baile. Todos estos espacios se articulaban a través de dos escaleras, una principal y otra de servicio que comunicaba todas las dependencias del sótano al ático.

¹⁷ M^a del Carmen Simón Palmer en Colette Rabaté: *¿Eva o María? Ser mujer en época isabelina (1833-1868)*. Universidad de Salamanca, 2007, p. 14.

Alexandre Saillet (1844). En contraposición, la mayor parte de las niñas de este momento nunca tuvieron acceso a una educación mínima y mucho menos a estudios más completos, por lo que estaban destinadas a desempeñar oficios como criadas, lavanderas o planchadoras, en una sociedad en la que, según Simón Palmer, el "salir de casa, aunque sea para trabajar, implica graves peligros morales y el riesgo de seguir conductas inapropiadas. Además de considerarse que la ausencia de la mujer del hogar suponía la destrucción de la familia"¹⁸. Antes de mediados del siglo XIX, había en Madrid 23.000 criados, de los cuales más de dos terceras partes eran mujeres, cifra que para la población de entonces suponía que una quinta parte de la población adulta estaba trabajando en el servicio doméstico.

Simón Palmer definió la educación de la mujer de estos años como "de adorno por su inutilidad práctica"¹⁹. Aprendían escritura, aunque muchas tenían grandes faltas de ortografía, lectura y la aritmética justa para llevar las cuentas de la casa. Algo de geometría, para que pudieran cortar patrones y economía doméstica para que no se excedieran en los gastos. Si los padres tenían posibles, entonces estudiaban piano, francés, y en Europa se incluían además clases de baile. De hecho se calcula que en 1855 hubo en Madrid unos 6.000 pianos. Era muy frecuente que en las revistas dedicadas "al bello sexo", como *La Silfide*, se incluyeran partituras para piano de las piezas más populares que formaban parte de las óperas y ballets representados en los teatros de la capital, junto con patrones de labores para bordar y preciosos figurines de modas de París.

Por otra parte, los pedagogos de mediados de siglo consideraban que la educación de la mujer debía estar dedicada al espacio doméstico, donde destacaba su labor como madre, esposa y dama de la sociedad, por lo que se cuidó especialmente la educación moral, ya que su papel principal era el de tener hijos y vivir para servirles a ellos y al marido. La religiosidad y la decencia eran importantes, y a las jóvenes se les infundían desde pequeñas conceptos como la resignación, el sacrificio, la paciencia, etc.²⁰ Así se fue

¹⁸ Simón Palmer en Rabaté: *¿Eva o María?...*, pp. 13-14.

¹⁹ Simón Palmer: *La mujer madrileña del siglo XIX*. Madrid: Instituto de Estudios madrileños, 1982, p. 12.

²⁰ Simón Palmer en Rabaté: *¿Eva o María?...*, p. 14.

codificando poco a poco "el mito del *ángel del hogar*"²¹. Hasta los treinta años las mujeres no podían salir solas a la calle, pero curiosamente las niñas educadas bajo estos principios tan rígidos fueron las que en la madurez llenaron los teatros y bailes hasta la madrugada, y muchas de ellas tuvieron conocidos amantes.

Después de formar a la señorita, la siguiente tarea de la familia era encontrarle un buen partido, porque era evidente que la mujer debía ser mantenida por el marido, que se buscaba en el Paseo del Prado, en las visitas, pero sobre todo en los bailes y en los entre actos de las representaciones teatrales, lo cual se convertía en un aliciente para acudir al teatro. De esta manera el teatro se convirtió en "el gran rito y manera normal de reunirse y distraerse que tiene la burguesía romántica. Las ciudades españolas comienzan a tener teatros acordes con su desarrollo a partir de 1840"²².

Lo cierto es que cualquier evento era aprovechado para el cortejo disimulado. Precisamente relacionado con el arte del cortejo, Juan Rojo escribió un curioso libro en el que por medio de una serie de signos codificados previamente, se podía facilitar la comunicación de los pretendientes a distancia. Incluye además un breve *Diccionario de signos mímicos*, correspondientes a palabras concretas²³. Por ejemplo, para decir baile "se imitará tocar las castañuelas" o para amar "la [mano] derecha extendida se pasa suavemente por el pecho en el sitio del corazón". Se podría decir que era algo similar al lenguaje del abanico, pero ejecutado con las manos.

²¹ Rabaté: *¿Eva o María?...*, p. 19.

²² Comellas: *Isabel II, una reina y un reinado*. Madrid: Ariel, 2002, p. 179.

²³ Juan Rojo: *Compendio, manual y diccionario del telégrafo de palcos y balcones*. Madrid: Imp. de E. Aguado, 1855. Muchos de los gestos que señala este libro hoy forman parte de nuestra comunicación gestual cotidiana, como el que describe para *aquí* (p. 19), *hermoso* o *escribir* (p. 22), *implorar* (p. 23), *calor* (p. 24) y muchos otros.



Imagen 29. Grabado que representa un baile de sociedad en 1843.

Podemos afirmar que la presencia femenina que acudía a los teatros estaba formada por mujeres procedentes de todas las clases, ya que la magia del teatro consiguió traspasar las diferencias sociales y, siempre que económicamente se lo pudieran permitir, las señoras formaban parte de ese público que, con mayor o menor conocimiento, incluso disfrute, asistían a las diferentes representaciones teatrales de la capital. Además, y a pesar de las presiones o condicionamientos religiosos de castidad y decencia que ya hemos comentado²⁴, las mujeres no dejaban de asistir y disfrutar de bailes y saraos públicos y privados.

Benito Pérez Galdós escribió al respecto en *Fortunata y Jacinta* que “en los teatros ves damas que parecen duquesas, y resulta que son esposas de tristes empleados que no ganan para zapatos. (...) están todas pálidas y medio tísicas, mas antes de ir al baile se dan de bofetadas para que les salgan los colores”. Y Rabaté recoge un comentario de esos años en el que a un recién casado “no le extraña que su mujer tenga ganas de ir de vez en cuando al teatro porque sabe que ha de llevarla de vez en cuando al Príncipe, al Circo o a la Cruz, porque al fin ella no se casa para meterse a cartuja”²⁵.

²⁴ Más información al respecto en Rabaté: *¿Eva o María?...*, pp. 186-92.

²⁵ J. M^a de Andueza: “La criada”, *Los españoles pintados por sí mismos*. Citado en Rabaté: *¿Eva o María?...*, p. 186.

Las mujeres que asistían a las representaciones también sentían admiración por las cantantes, actrices y bailarinas que veían en escena, y su forma de imitarlas o parecerse a ellas se trasladó inevitablemente a la moda. Por ejemplo en Madrid, igual que en otras ciudades europeas, fue algo relativamente común ver a las señoras vestidas con trajes que reproducían aquellos que lucían las bailarinas en determinados ballets. Precisamente el ballet dio nombre a algunas prendas femeninas que aparecían anunciadas en las revistas de moda como el “vestido sílfide”, la “manteleta²⁶ Camargo” o el “fichú²⁷ céfiro”, por el ballet *Flora y Céfiro*. Incluso el ballet influiría en los peinados, dando nombre al peinado “a la Fuoco”, inspirado en el que lucía la bailarina italiana Sofía Fuoco, y que para Pérez Galdós era “no menos famoso que sus pies”²⁸. Subirá señaló sobre este peinado que, a pesar de ser “una moda que no a todos los rostros favorece”, incluso las valencianas habían comenzado a usarlo “con menos contrariedades que en Madrid por parte del sexo feo”²⁹. Pero sin duda fue en el Madrid de 1850 donde este peinado hizo tal furor, que un diario publicó este irónico comentario,

lo de llevar subido el pelo dejando en descubierto los pómulos o juanetes de la cara y las cavernosas o molletudas sienes, ha valido a más de una casada su amago de divorcio, a más de una soltera la defección de su amante y a más de una viuda la antipatía de sus apasionados.³⁰

²⁶ Especie de esclavina grande, generalmente con puntas largas por delante, que usan las mujeres, a manera de chal, para abrigo o como adorno.

²⁷ Pañoleta generalmente de forma triangular.

²⁸ Benito Pérez Galdós: *Episodios Nacionales* 4ª serie. *Narváez*. Madrid: Aguilar, 1981. p. 179.

²⁹ José Subirá: “Una madrileña olimpiada teatral y musical”, *Anales del Instituto de estudios madrileños*, VIII. Madrid: 1972. pp. 409-10.

³⁰ “Variedades. Revista de Madrid”, *El Clamor Público*, 16-VII-1850. Cuando el banderillero Bocanegra murió de una cornada por la espalda, se hizo popular la siguiente copla: Pobrecito Bocanegra,/Que se ha muerto de un sofoco/ Al ver a la Cacharrera/Con el pelito a lo Fuoco.



Imagen 30. Sofia Fuoco

También se haría evidente en la moda femenina la influencia de los dramas representados entonces, dando su nombre a prendas como el “cuerpo a la Irene”, por la hija de Belisario de Donizetti; el “traje a la Lucrecia” Borgia, de la ópera de Donizetti; o la “manteleta Matilde”, por la heroína del *Guillermo Tell* de Rossini³¹, entre otros muchos ejemplos.

No obstante, debemos señalar que aunque venimos observando cómo los teatros eran uno de los ámbitos de articulación de las relaciones sociales más frecuentados por la emergente burguesía, las localidades de los pisos superiores, siempre más asequibles, se llenaban de espectadores de variada condición. De este modo, y como señala Piñeiro, “la distribución espacial de los asistentes a una representación reflejaba (y consolidaba) la estructura social”³², reflejada a su vez, como ya hemos señalado, en la distribución vertical de las casas y palacios. Al parecer, el público que acudía a los teatros, sobre todo aquellos que ocupaban las localidades más modestas, participaba de la emoción de las representaciones con una intensidad que hoy resultaría difícil imaginar: se ponían en pie durante la representación, gritaban, protestaban, aplaudían, arrojaban flores o silbaban, podían hasta increpar a determinados personajes, llegando a considerar que la historia que estaban viendo en escena estaba ocurriendo en la realidad. Aquellos que ocupaban los

³¹ Pablo Pena González: *El traje en el Romanticismo y su proyección en España, 1828-68*. Madrid: Min. Cultura, 2008, p. 57.

³² Joaquín Piñeiro Blanca: “El teatro de ópera como centro de articulación social y cultural en España durante el siglo XIX: Madrid y Barcelona”, *Ayeres en discusión. Temas clave de Historia Contemporánea hoy*. IX Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea. Murcia: 2008.

palcos y lunetas, aunque más comedidos en sus reacciones, también conversaban, fumaban y espiaban a sus vecinos a través de sus prismáticos.



Imagen 31. Interior de un teatro en 1843 y grabado de un palco en 1846.

Debemos comentar otro fenómeno a tener en cuenta, y es la admiración que las cantantes, actrices y bailarinas despertaban en el público masculino, lo que provocaba que ellos también quisieran asistir a las representaciones teatrales ya que, paulatinamente, otro de los alicientes para asistir a las funciones, sobre todo de ballet, fue el tomar partido por una bailarina en contra de otra, y establecer una competencia de aplausos, gritos y pataleos, entre las clases más populares, frente a las coronas poéticas, flores y joyas con las que las clases pudientes obsequiaban a las bailarinas. No hay más que recordar a los séquitos de admiradores, a los que se denominaría *balletómanos*³³, que rodeaban a las grandes divas románticas del ballet en ciudades como París, Londres o San Petersburgo. En Madrid también

³³ Persona que es espectadora asidua de los ballets y que puede llegar a asistir a casi todas las representaciones de una temporada. Por lo general suele tomar partido por una bailarina a la que idolatra de forma exagerada.

existieron, aunque nunca tuvieron el mismo poder que en otras capitales europeas.

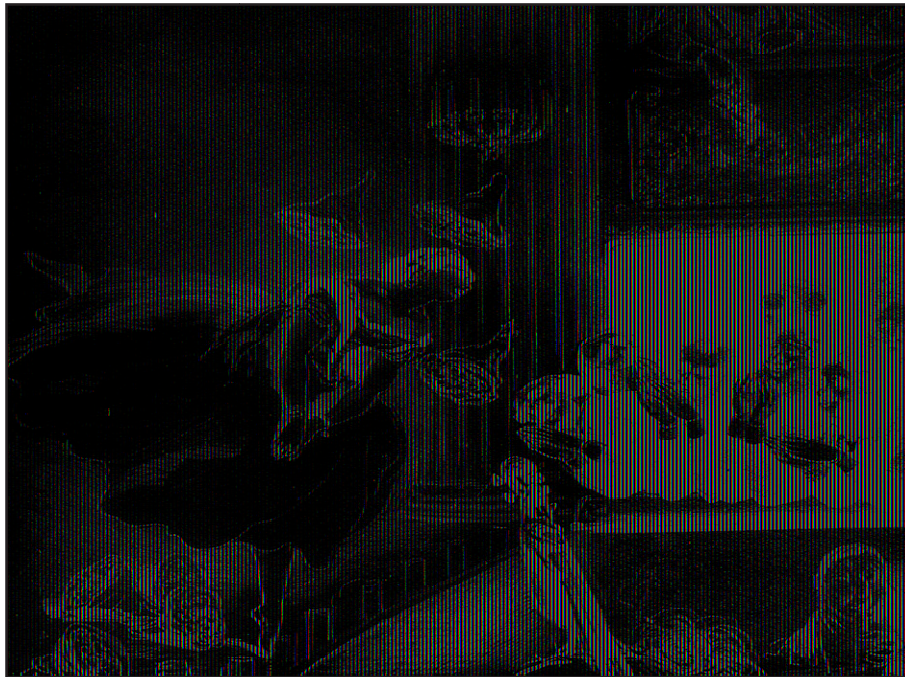


Imagen 32. Los admiradores de la bailarina, a partir de un grabado de Doré.

Sin embargo no debemos olvidar que las alabanzas, reseñas y críticas realizadas a estas artistas hay que tomarlas con cierta prevención y contextualizarlas ya que, como explica acertadamente Emilio Casares, "las críticas hay que colocarlas en su justo lugar, porque detrás de cada periódico había sus cuestiones personales y su ideología". Por tanto cabe preguntarse ¿hasta qué punto no se exaltaba y alababa exageradamente a la mujer y no a la calidad del desempeño artístico que ésta realizaba en la escena? Lo que nos lleva a plantearnos, a modo de reflexión y en absoluto como crítica, si ¿serían realmente tan extraordinarias las variaciones ejecutadas por Guy Stephan, las arias de Ober Rossi o los monólogos de Díez?...

Desde el punto de vista masculino debemos señalar que, mientras que el baile era aceptado socialmente como actividad de ocio para ambos sexos y en él participaban todas las clases sociales, ya tuvieran lugar en exquisitos Palacios o en verbenas populares al aire libre, era muy poca la aceptación que recibían los hombres que se dedicaban al baile como actividad profesional.

Había una parte de la sociedad, especialmente la masculina, que no los veía con muy buenos ojos. La prensa de la época, tanto nacional como extranjera, nos ha dejado testimonios de ello, por ejemplo, un diario de Madrid señalaba, en la línea expuesta por el crítico parisino Jules Janin, que "si en nosotros consistiera no habría un hombre que bailara; pero si existiese uno que a los 111(sic) cometiera semejante necedad le condenábamos a morir descalzo y haciendo cabriolas", y más adelante se escandalizaban de que "en esta época de civilización se llaman artistas a los bailarines. ¡Oh témpora! ¡Oh mores! ¡Oh tiempos de los pies!"³⁴.

En 1840 sólo funcionaban en Madrid dos teatros, la Cruz y el Príncipe pero, diez años más tarde, había más de diez teatros funcionando en la capital, sin tener en cuenta las actividades del Liceo Musical y alguna otra sala. Entre los teatros que comenzaron a programar espectáculos se encontraba el Teatro del Circo, que se dedicó a la ópera y al ballet hasta la inauguración del Teatro Real. Por su parte, Isabel II mostró gran interés por terminar las obras del actual Teatro Real y, como éstas se retrasaban, mandó construir, por mero capricho, otro teatro en el propio Palacio que ocupaba el lugar donde hoy se encuentra el Archivo. Lo cierto es que este proyecto tuvo una vida muy corta (1849-51) debido al exagerado presupuesto que suponía su mantenimiento. Pero sobre los teatros de Madrid hablaremos en detalle más adelante.

Otro lugar propicio para la articulación de las relaciones sociales fueron los cafés. En algunos de ellos se celebraban tertulias y se desarrolló además una gran actividad musical, ya que los músicos que no lograban integrarse en alguna de las orquestas de los teatros o como profesores del Conservatorio acudían a estos locales para procurarse un sustento. En Madrid, en 1847, existían más de sesenta cafés, aunque no todos ofrecían música.³⁵ Antes de 1850 era muy frecuentado el salón gótico del Café del Espejo y teatros como el del Príncipe y el Circo contaron con su propio café.

³⁴ "Retazos", *La Posdata*, 22-XI-1844.

³⁵ Emilio Casares: "La música del s. XIX español. Conceptos fundamentales", Celsa Alonso y E. Casares (ed.): *La música española en el s. XIX*. Universidad de Oviedo, 1995, p. 48.



Imagen 33. Caricatura de un café del siglo XIX.

2. EL ENTORNO FILARMÓNICO DE PALACIO Y LOS BAILES DE SOCIEDAD

Es innegable que la afición y el interés de Isabel II, y de su hermana Luisa Fernanda, por la música y la ópera fue heredado de su madre M^a Cristina de Borbón, quién además de fundar el Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid en 1830, también cantaba y tocaba el piano y el arpa. Incluso fue socia del Liceo Musical y Literario, institución en la que se interpretaban las novedades musicales del momento, y de la que sus hijas también fueron miembros.³⁶

Sabemos que Isabel II llegó a ser una excelente soprano a la que le gustaban las arias de coloratura donde podía expresar toda su sensibilidad. En palabras de Saldoni, la reina era “una cantante distinguidísima y gran conocedora del arte divino”³⁷. De la educación musical de la futura reina se encargó inicialmente el tenor Escolástico Facundo Calvo. En 1841, Calvo fue sustituido por Pedro Albéniz (1795-1855) como maestro de piano –que en este momento era primer organista de la Capilla Real y más tarde primer maestro de piano del Conservatorio. Considerado el primer creador de la escuela

³⁶ Citado en Sara Navarro Lalande: “Entorno político-musical de la infancia de Isabel II y la infanta Luisa Fernanda de Borbón”, *La Natividad: arte, religiosidad y tradiciones populares*. San Lorenzo de El Escorial: Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 2009, p. 642.

³⁷ Citado en Navarro Lalande: “Entorno político-musical de la infancia de Isabel II”..., p. 642

pianística española—³⁸, y por Francisco Frontera de Valldemosa (1807-91) como maestro de canto y director de los reales conciertos de cámara³⁹.

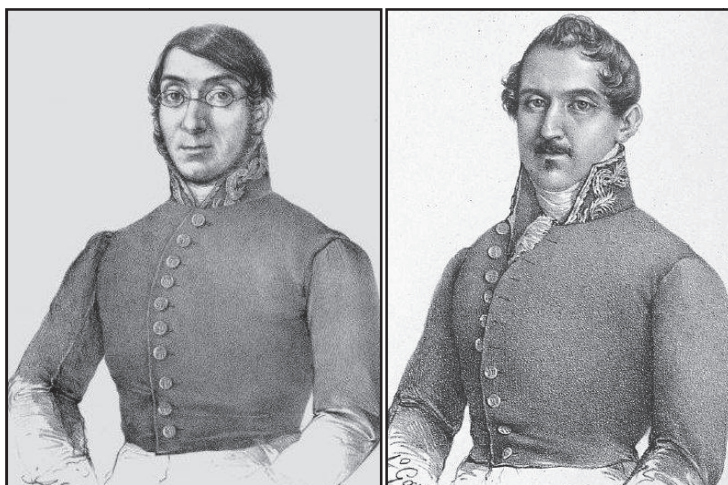


Imagen 34. Pedro Albéniz (ca. 1850) y Francisco Frontera de Valldemosa (ca. 1840) BNE.

Así pues, el hecho de que Isabel II participara muy activamente de la vida artística y cultural madrileña se debía especialmente a algunos aspectos de su educación, que serían decisivos para que se llevara a cabo este acercamiento a los teatros de la capital. Aunque sus gustos irían evolucionando hacia un mayor casticismo.

Con la presencia de M^a Cristina, y especialmente a partir de su regencia, la Casa Real mostró especial interés por la actividad musical, o por lo menos así se puede deducir por el gran número de obras orquestales adquiridas entonces, muchas de las cuales fueron compradas por Albéniz en París, por orden de la reina M^a Cristina.⁴⁰ Es posible que muchas de estas partituras no fueran interpretadas ni una sola vez, pero el hecho de adquirirlas indica una buena predisposición. Entre ellas encontramos sinfonías de Beethoven, Schubert, Schumann y Mendelssohn, aunque las obras conservadas de esa época son, principalmente, partituras para baile,

³⁸ Gemma Salas: "Aproximación a la enseñanza para piano a través de la cátedra de Pedro Albéniz en el Real Conservatorio de Madrid", *Revista de Musicología*, Vol. 22, nº 1, 1999. Cuando comenzó a desempeñar estas nuevas funciones se le aumentó el sueldo en 6.000 reales. Posteriormente, el pianista Juan Guelbenzu sustituiría a Albéniz como organista de la Capilla Real.

³⁹ También fue profesor de canto del Conservatorio y más tarde asumió la dirección de la orquesta del teatro particular de Palacio. Cobraba 12.000 reales anuales.

⁴⁰ Navarro Lalanda: "Entorno político-musical de la infancia de Isabel II"..., p. 640n.

fragmentos de música escénica o bien oberturas, compuestas a modo de introducción para alguna representación dramática.

Pero a pesar de existir en España un gusto evidente por la música, las orquestas que trabajaban en este momento lo hacían principalmente acompañando funciones líricas o de ballet, sin que pudiera desarrollarse el trabajo sinfónico específico de las mismas, como aquellas producciones puramente orquestales tan habituales en el romanticismo musical europeo. Según Casares, en España "el modelo sinfonía no llega a cuajar, sino más bien la obertura y la música programática", y no sería hasta 1866 cuando "aumenta el peso de la música sinfónica como consecuencia de la creación de la sociedad de conciertos"⁴¹.

Lo que sí podemos destacar de este periodo fue el asociacionismo que se inició en la década de 1840 y estuvo activo durante todo el siglo. Estas asociaciones llegaron a adquirir una gran importancia en la vida intelectual de la época y transformaron la vida musical. Entre ellas se encuentran por ejemplo el Ateneo Científico y Literario (1835) y el Liceo Artístico y Literario de Madrid (1837). Estas y otras sociedades, con clara función pedagógica, se extendieron por toda España.⁴²

Isabel II participaba y asistía con regularidad a bailes públicos y de máscaras, también llamados "de trajes", a los que le gustaba ir disfrazada. Gomúz cuenta que "tenía especial afición a estas diversiones, no porque la pasión la arrastrase a ellos, sino porque siendo infinitos sus adoradores, y sabiendo que no había de faltar alguno, quería probarlos en estos devaneos"⁴³. También era aficionada a los toros, y si los teatros se multiplicaron por cinco, las plazas de toros en época de Francisco Arjona (*Cuchares*, 1818-68), Francisco Montes (Paquiro) o José Redondo (Chiclanero), se multiplicaron por diez.

⁴¹ Casares: *La música del s. XIX español...*, pp. 18 y 31.

⁴² Casares: *La música del s. XIX español...*, pp. 36-37.

⁴³ Rafael Gomúz: *Memorias secretas de Isabel de Borbón, por un testigo ocular*. Madrid, 1868. p. 23.

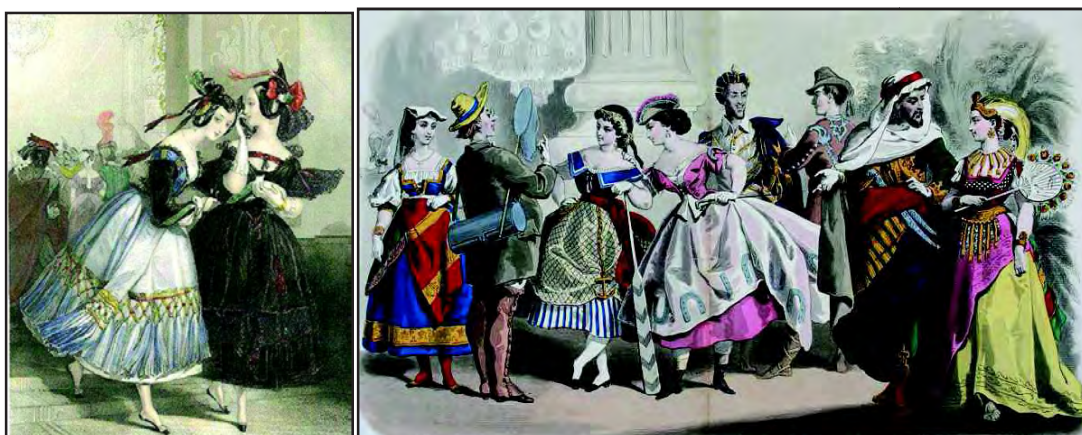


Imagen 35. Grabado de un baile de disfraces hacia 1849. Grabado de trajes para un baile de disfraces publicado en *La Moda Elegante Ilustrada*.

La reina también frecuentaba las representaciones tanto de teatro como de ópera y ballet. En los teatros más importantes de Madrid tenía uno o dos palcos alquilados para uso de la familia real. Por ejemplo, durante la temporada de 1846, el palco real del Teatro de la Cruz costó 1.877 reales, y el del Príncipe 22.000 reales. Es más, pocas horas después del atentado que sufrió la reina en mayo de 1847 en la Puerta del Sol, asistió a una representación en el Teatro del Circo donde Guy Stephan protagonizaba el ballet *Giselle*, con el que "tantos aplausos conquistaba la célebre bailarina"⁴⁴.

El Barón de Parla-Verdades confirmaba que la reina bailaba a la perfección y que era muy aficionada a la danza. Además opinaba que en Madrid:

ya no se piensa más que en bailar; sin que se falte por eso en nada al decoro de una sociedad escogida, a la moderación que exige el sitio y las personas que en él se reúnen; cada cual se arroja en el círculo del *rigodón*, en el torbellino del *vals* o de la *polca*, extasiado, embebecido, completamente embriagado en la contemplación de su pareja. Y es que el baile y la música tienen en los corazones un influjo magnético.⁴⁵

⁴⁴ Carlos Cambronero: *Isabel II, íntima*. Madrid: Edición ilustrada, 1908, p. 137; También Auguste Conte: *Recuerdos de un diplomático*. Tomo I. Madrid: 1901, p. 198 señaló "que por muy graves que fueran las circunstancias políticas, Narváez no faltaba nunca a su palco en el Circo cuando baila Guy Stephan, célebre entonces entre las alumnas de Terpsícore. Pero no era el único que mostraba estas aficiones".

⁴⁵ Barón de Parla Verdades: *Madrid al daguerrotipo*. Madrid: Imp. García, 1849, p. 279.

Era tan conocido el agrado de la reina por el canto y el baile, que con motivo de su boda, el 10 de octubre de 1846, se organizaron para el día siguiente bailes populares por las calles de Madrid. Según comentó la *Gaceta de Madrid* “estas danzas estaban compuestas por cuarenta y ocho parejas vestidas según la provincia española a la que representaban y cuyo baile ejecutaban, acompañadas por otras cien personas ataviadas con trajes orientales, egipcios, chinos”⁴⁶. Para estas actuaciones, que fueron ensayadas en los antiguos salones del Café Cervantes, se levantaron improvisados tablados en la Puerta del Sol, la Plaza del Palacio, Plaza de la Villa y Paseo del Prado.

También se introdujeron bailes nacionales durante los entreactos de las funciones dramáticas a las que asistió la reina, como la del día 12 en el Teatro de la Cruz, donde se representaron *Los amantes de Teruel*; y también la del día 13 en el Teatro del Príncipe, donde se escenificó *El desdén con el desdén*, función que concluyó con un “baile general de diferentes danzas nacionales”⁴⁷, o como lo denominó un semanario de la capital “miscelánea de bailes nacionales en la que los dibujantes y escritores franceses invitados no pararon de tomar notas”⁴⁸. Prácticamente en todos los periódicos del mes de octubre se incluyeron secciones especiales que relataban los festejos celebrados con motivo de las Bodas Reales.⁴⁹

A la propia reina le gustaba organizar bailes y conciertos en Palacio, en los que tanto ella como su hermana participaban activamente, bien fuera tocando el piano, bailando o cantando. Durante estas distendidas reuniones también se aprovechaba para resolver numerosos asuntos de Estado. El número de asistentes a los eventos de Palacio variaba según si el festejo era calificado de “pequeño” o “de familia”, o “gran” concierto o baile. Las

⁴⁶ *Gaceta de Madrid*, 13-X-1846. En el Archivo de la Villa (Secretaría-tomo XX) hay información detallada sobre las actividades y gastos motivados por los enlaces reales. Por ejemplo los contratos (22-IX-1846) con Felipe Reyes, Juan García Espino y Antonio Gilló, encargados de contratar a los bailarines, preparar y ensayar los bailes de calle y las comparsas. Al primero se le otorgaron 65.000 rs., al segundo 50.000 rs. y al tercero 44.000 rs., y debían proporcionar los trajes apropiados para todos.

⁴⁷ *Gaceta de Madrid*, 13-X-1846.

⁴⁸ *Semanario Pintoresco Español*, 26-X-1846. Este periódico publicó una crónica muy detallada de todos los actos celebrados con motivo del enlace real, ilustrada con grabados. Hay que recordar que a la boda de Isabel II asistieron escritores como Gautier o Dumas.

⁴⁹ En la Biblioteca del Palacio Real también se conserva el programa de los actos organizados por el Ayuntamiento con motivo de la boda real.

referencias oscilan de los 543 hasta los 1.030 invitados. En el Archivo General de Palacio⁵⁰ se conservan las listas completas de los invitados a estos conciertos que muestran, tanto las fechas concretas en que se celebraron, como el tipo de invitados que asistían regularmente a Palacio.

El favor regio más apreciado y envidiado por los “linajudos elegantes” de entonces, era recibir una invitación para asistir a estas funciones privadas celebradas en Palacio. El general Fernández de Córdova señala que los conciertos reales solían repetirse a menudo, y que en ellos participaba la reina. Por ejemplo comenta que “cantó varias noches dúos y tercetos, no necesitando yo decir si fue aplaudida, en unión del rey, de la infanta Luisa Fernanda y de la misma reina M^a Cristina, que también tomaban participación en los coros y piezas concertantes”⁵¹.

La prensa madrileña recogía habitualmente la celebración de muchos de los conciertos que se produjeron en Palacio, como por ejemplo el que tuvo lugar “en los salones opuestos al llamado de embajadores” y en el que destacó la participación de Liszt. De este concierto puede leerse la detallada crónica que fue publicada por *El Globo*⁵².

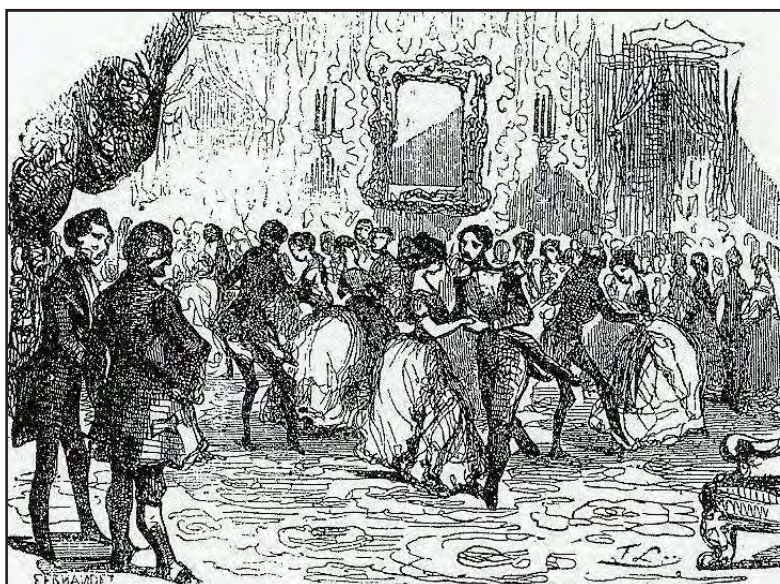


Imagen 36. Baile isabelino dibujado por Lameyer.

⁵⁰ Archivo General de Palacio, Reinados Isabel II. Caja 16319 y caja 8616.

⁵¹ Fernando Fernández de Córdova: *Mis memorias íntimas*. Madrid: Velecio, 2007. Vol. 2, p. 274.

⁵² *El Globo*, 9-XI-1844. "Fueron convidados los individuos de la grandeza y de la servidumbre, el cuerpo diplomático y los senadores, ministros y diputados del reino, y otras muchas personas distinguidas".

Por otra parte, aquellos madrileños que no pertenecían a este estatus y que residían cerca de los palacios e incluso de los teatros, se agolpaban en la calle para entretenerse viendo pasar tanto a la reina como al señorío que acudía a estos saraos y posteriormente, si sabían leer, comentar en los cafés las descripciones que publicaban los diarios de la capital. Esta situación sería equiparable a la lectura de prensa rosa de nuestros días. Esta clase de acontecimientos, a los que la mayoría de ciudadanos no podía asistir, fascinaban por la elegancia de los trajes y joyas que llevaban las señoras, la vistosidad de todos sus atributos, y casi llegaba a convertirse en otro espectáculo previo al que se iba a desarrollar en el interior. Como ejemplo de lo anterior, la *Revista de Teatros* publicó un extenso comentario sobre uno de los bailes ofrecidos por Narváez en el Palacio del Duque de Montemar, el cronista explicaba que:

Desde media hora antes de la señalada, (...) agolpábase una multitud inmensa en las bocas(sic) calles inmediatas al punto de parada de los coches y en la cercanía del portal, ya para saludar con sus aclamaciones a las excelsas princesas, cuya asistencia al baile no era un misterio, ya para contemplar los vistosos uniformes que llevaban la mayor parte de los concurrentes, o los prendidos y trajes de las damas, de una riqueza y de una elegancia admirables en lo general.⁵³

A propósito de los bailes organizados por Narváez, reproducimos una anécdota que relata Guzmán de León y que, aunque puede parecer algo banal, tuvo su trascendencia. Además pone de manifiesto tanto los aires de grandeza del general como el hecho de que las bajezas estaban presentes en las clases acomodadas:

En el buffet de Palacio nunca se había servido el helado con cucharillas de oro macizo. Pero al terminar el baile, se echaron en falta algunas de estas cucharillas. Narváez se cuidó mucho de volver a poner alfileres y cucharillas de oro en sus bailes. Pero sí las puso en los banquetes, donde rondaban los cuarenta invitados, en los que volvieron a faltar, hasta que con ayuda del servicio encontraron al ladrón. Se trataba del Sr. Quintanilla y Montoya, diputado moderado y asesor general de correos, que fue destituido de su cargo tras conocerse la noticia en

⁵³ *Revista de Teatros*, 22-XI-1844.

todo Madrid. Si bien es cierto que la noticia escandalizó más por su torpeza que por el hecho como tal, vulgar e indigno de toda persona distinguida.⁵⁴

El periodo entre 1844 y 1848 fue una época de verdadero renacimiento para la sociedad madrileña, motivada por una relativa tranquilidad que comenzó a disfrutarse, y por los esfuerzos de una nueva generación aristocrática y burguesa que se presentaba en la sociedad madrileña sin más afán que divertirse. Los aficionados a la música y al baile, además de una diversión, encontraban en estas actividades "un modo de vida, una forma de relación social o, finalmente, un medio de expresión de una cultura popular"⁵⁵. Las grandes familias que residían en la capital no podían permanecer indiferentes a estas actividades sociales, y muchas de ellas ofrecían también en los salones privados de sus palacios conciertos, bailes y banquetes, que además les permitían presumir de su grandeza y generosidad, cosas ambas a las que la aristocracia española ha sido muy apegada. Estos salones experimentaron un gran desarrollo, propiciado por el intento de la burguesía de ascender socialmente a través de la cultura. Es una etapa con gran influencia francesa en la que se imita el comportamiento de la aristocracia, utilizando la cultura como signo de distinción.

A los bailes y conciertos se acudía siempre previa invitación formal. Los hombres debían vestir de etiqueta, preferiblemente con frac o chaqué, y las mujeres lucían sus mejores vestidos y joyas, además de varios accesorios femeninos imprescindibles como el pañuelo, abanico y, sobre todo, el carné de baile. Hasta los más mínimos detalles del atuendo femenino debían seguir unas determinadas normas. En ocasiones, se les entregaba además a las señoras un folleto con las letras de los *rigodones*, *valeses* y demás composiciones para que fueran coreadas junto a la orquesta durante su interpretación. Hay que destacar que una invitación a alguno de los bailes celebrados en Palacio, por ejemplo, suponía todo un desequilibrio en la economía familiar de varios meses, pero por otro lado, era imposible y poco conveniente rechazarla.

⁵⁴ Antonio Guzmán de León: *El último Borbón: historia dramática de Isabel II*. 2 tomos. Barcelona: José Zamora, 1868, pp. 916-18.

⁵⁵ Casares: *La música española en el s. XIX...*, pp. 10-11.

Por jerarquía podemos ordenar las invitaciones comenzando por las del Palacio Real y las de M^a Cristina en el Palacio de las Rejas. Los de mayor empaque y a la vez los más artísticos, en los que destacaba la elegancia y el buen gusto, eran los de los Duques de Alba en el Palacio de Liria y luego los de la Condesa de Montijo, que fueron los más elegantes y concurridos. También el Marqués de Miraflores ofreció, entre 1845-47, grandes bailes con más de 400 invitados. Hasta Bresson (embajador de Francia) y Bulwer (embajador de Inglaterra) devolvieron a la sociedad madrileña todos estos obsequios celebrando en sus respectivas residencia bailes, comidas y conciertos, que normalmente aparecían reseñados en la prensa, y a los cuales también se refirieron muchos personajes de la época que asistieron a ellos. Por ejemplo, el Licenciado Redondo comenta lo ajetreada que se había convertido la vida diaria de un Ministro, ya que tantos compromisos y actos sociales llegaban a suponer una verdadera carga. Decía el Ministro,

Hace una porción de días que ni despacho ni firmo nada. (...) Después de concluidas las sesiones, tenemos hoy comida en casa del embajador de... enseguida tenemos que presentarnos en el Liceo, porque asisten SS. MM. y es preciso estar allí para recibirlas y despedirlas. Apenas se acabe la función, tendremos Consejo de Ministros en la Secretaría de Estado (...).⁵⁶

La condesa Manuela de Montijo⁵⁷ (1794-1879) era una malagueña muy graciosa que unía a su refinado gusto artístico el ingenio andaluz, la buena conversación, y el conocimiento general de muchos temas. Es posible que este refinamiento lo hubiera adquirido gracias a los consejos “franceses” de su gran amigo Prosper Mérimée, con el que se carteaba casi a diario. En su casa de Carabanchel, llamada “el Prado con techo”, surgió en 1844 uno de los primeros teatros caseros, dirigido por Ventura de la Vega.⁵⁸ En esta misma residencia celebró grandes fiestas y puso todo su empeño para que de ellas se hablara en todo Madrid. Conte escribió en sus *Recuerdos* que la Condesa de

⁵⁶ Licenciado Redondo: *El Laberinto*, 6-X-1846.

⁵⁷ Enriqueta María Manuela Kirkpatrick de Closeburn y de Grevignée. Desde 1823 puso de moda sus tertulias de los domingos. Recibió en muchas ocasiones y de forma privada a la reina, con la que entabló una estrecha amistad. Los matrimonios de sus 2 hijas no pudieron ser más envidiados: Paca fue Duquesa de Alba, y Eugenia emperatriz de Francia.

⁵⁸ Freire López: *Literatura y sociedad: los teatros en casas particulares del s. XIX*. Madrid: Instituto de Estudios madrileños, 1996.

Montijo solía dar “grandes saraos y bailes, y tengo muy presente uno magnífico de trajes [disfraces], que fue la primera gran fiesta aristocrática a la que asistí. Estos bailes resultaban sin duda magníficos como espectáculo, pero no son los más divertidos, pues los asistentes se preocupan más en lucirlos que en ser amables”⁵⁹.



Imagen 37. Salón de baile del Palacio de Fernán Núñez y salón de baile del Palacio de Liria a finales del siglo XIX.

Llegados a este punto es evidente que un joven que aspirase a hacer un buen papel en la sociedad isabelina del “buen tono” tenía que saber bailar, entre otras actividades que se les exigían a los jóvenes, ya que le iba a resultar imprescindible. Gautier señaló algunas de estas otras actividades o costumbres en su novela *La maja y el torero*, escrita después de su viaje a España, y en la que entraban en confrontación los gustos por las costumbres españolas, con los importados a los que era aficionada la protagonista femenina. Entre ellos se encontraban “el té, el piano, el acicalarse y ponerse de punta en blanco; las danzas de salón, las conversaciones en torno de las modas recientes, las arias italianas”, cosas “todas en desacuerdo” con la “idiosincrasia naturalmente libre y alegre” de Andrés, el protagonista

⁵⁹ Conte: *Recuerdos de un diplomático* Tomo I. Madrid: 1901, p. 141.

masculino de la novela, que se hallaba “sujeto a un régimen de buen tono y de diversiones que le agobiaba sobremanera, y del que no osaba protestar” aunque “a pesar suyo, la antigua sangre española se le encabritaba al sentirse invadida por la civilización nortea”⁶⁰.

Esta discrepancia también se dio entre la sociedad y el teatro. Mientras que en las representaciones de teatro dramático, durante todo “fin de fiesta” o intermedio, se mantuvo la afición al fandango, la jota y/o las boleras, en las sociedades de bailes y en las casas particulares se habían rechazado totalmente este tipo de piezas, posiblemente por considerarlas fuera de moda o incluso poco elegantes. No era de buen gusto que una joven de buena posición bailara un baile español, pero nadie ponía reparos a verla interpretar una polca, una mazurca o un rigodón. El vals era el baile más atrevido, y cuando apareció en los salones españoles fue considerado de gran audacia, ya que permitía el contacto personal entre los cuerpos, algo que apenas existía en otros bailes. Por ejemplo, en los bailes nacionales, no existía el roce entre la pareja entre otras cosas porque las manos suelen estar ocupadas por las castañuelas.

Pero esta tendencia moralizante hacia los bailes españoles no fue siempre así. Martínez del Fresno señala al respecto que “en otras épocas tanto las damas como los caballeros aprendían a bailar”⁶¹ el bolero, mientras que en 1845 encontramos que Gautier recogió el testimonio de unas “señoritas granadinas que solamente accedían a bailar un bolero a puerta cerrada”, para no ser acusadas de tener “mal gusto y color local”⁶².

Por tanto, podemos afirmar que la sociedad del Madrid isabelino de la década de 1840 no se limitaba a presenciar los espectáculos teatrales y musicales como meros espectadores, que lo hacían, sino que la aristocracia y la incipiente burguesía participaba activamente de estas actividades, por eso no es de extrañar que hubiera tal afición a la música, la ópera, el teatro y el ballet. Al público le gustaba bailar y ver bailar y en ocasiones trataban de

⁶⁰ Gautier: *La maja y el torero*. Madrid: Nostromo, 1975, p. 40.

⁶¹ Beatriz Martínez del Fresno: “Intercambios culturales entre Francia y España a través de la danza: identidad, recepción y circulación entre los siglos XVIII y XIX”, *Coreografiar la historia europea: cuerpo, política, identidad y género en la danza*. Universidad Oviedo, 2011, p. 155.

⁶² En Martínez del Fresno: “Intercambios culturales entre Francia y España a través de la danza”..., p. 155.

reproducir en sus bailes privados las danzas que veían en el escenario, de ahí la gran cantidad de partituras de bailes que se editaron y comercializaron durante estos años. Nos referimos por ejemplo al *Vals de Alba Flor* y de *Giselle*, a la *Tarantela de Catalina*, a la *Redowa de Farfarella*, y al *Paso Stririo de La Ondina* por citar solo algunos ejemplos.

También a la hora de vestirse estuvo presente la influencia que ejercía el ballet en la sociedad. El característico tutú romántico utilizado por las bailarinas en escena influirá en la moda femenina de la época, ya que muchas intentaban imitar la imagen que ofrecían las bailarinas porque representaba el ideal de belleza femenina del momento y, como ya hemos visto, el ballet también dio nombre a algunas prendas femeninas que aparecían anunciadas en las revistas de moda.

No se puede entender el Madrid de la década de 1840 sin baile y por tanto, y teniendo en cuenta lo que hemos analizado anteriormente, resultó el momento perfecto para que se produjera el esplendor del ballet romántico en el Teatro del Circo de Madrid. Lo cual pudo llevarse a cabo y desarrollarse gracias al apoyo e inversión económica realizado por José de Salamanca, que no escatimó en gastos a la hora de contratar artistas y costear lujosas producciones. Además supo rentabilizar esta actividad teatral para su deseado ascenso político y social.

3. TEATROS Y CIRCOS DE MADRID

Durante el reinado de Isabel II se amplió considerablemente la oferta de espectáculos y diversiones, coincidiendo y provocando una mayor afición del público por el teatro, pero sobre todo por la música y el baile. Como sabemos, "la danza es el reflejo sociocultural de un momento determinado"⁶³ y en este caso los diferentes elementos propiciaron favorablemente su desarrollo. Además, entre las calles Barquillo y Recoletos se construyeron

⁶³ M^a José Ruíz Mayordomo: "Espectáculos de baile y danza. Siglo XIX", *Historia de los espectáculos en España*. Madrid: Castalia, 1999, p. 319.

varios Circos. En la época isabelina había en España alrededor de ciento sesenta teatros, cantidad sólo superada por Francia e Italia.

A partir de la segunda mitad del siglo XVIII, principalmente en Francia e Italia, comenzaron a publicarse una serie de tratados interesados en establecer una definición tipológica del edificio teatral.⁶⁴ Tratadistas como Alexis Donnet⁶⁵ (1782-1867) hablaron insistentemente de la necesidad de colocar el edificio exento en relación con un espacio amplio y despejado. Se aducen por ejemplo razones funcionales, como la facilidad para el tránsito de carruajes o la necesidad de salidas de emergencia. Así que la petición de un edificio aislado para la construcción de los teatros es uno de los principios más repetidos por los especialistas que se ocuparon de este tema. A partir de este momento, el modelo arquitectónico teatral debía integrar además una serie de dependencias destinadas principalmente al disfrute social del público: escalinata, *foyer*, *café*, *fumoir*, salones para baile y otros usos, entrada de carruajes, etc. El modelo teatral ideal para los espectáculos de ópera y ballet no se construyó hasta 1875, momento en que se inauguró la Ópera de París, proyectada por Charles Garnier.

⁶⁴ Amplia información sobre la arquitectura teatral en Juan P. Arregui: *Los arbitrios de la ilusión: los teatros del siglo XIX*. Madrid: ADE, 2009; VV. AA.: *Cuatro siglos de teatro en Madrid*. Madrid: Consorcio Madrid capital Europea, 1992; Algunas referencias bibliográficas en Arregui: *Hacia una historiografía del espectáculo escénico*. Madrid: ADE, 2015, pp. 113-14.

⁶⁵ Entre sus obras debemos destacar *Architectonographie des théâtres ou parallèle historique et critique de ces édifices considérés sous le rapport de l'architecture et de la décoration. Théâtres de Paris construits jusqu'en 1820*, la cual se completa con *Architectonographie des théâtres de Paris mis en parallèle entr'eux* (1821) que contiene más de veinte láminas de los teatros parisinos que incluyen un plano general de la planta, un alzado y una vista interior de la sala vista desde el escenario.

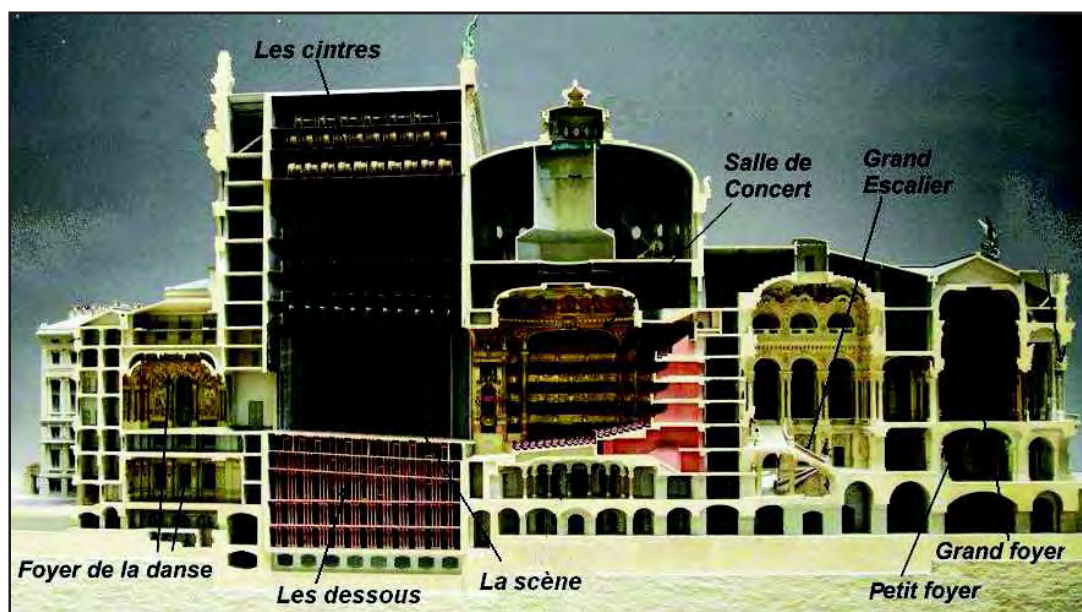


Imagen 38. Vista longitudinal de la Ópera de París. Mus. D'Orsay.

Pero en el Madrid de mediados del siglo XIX, hasta que se inauguró el Teatro Real, prácticamente ninguno de los teatros que funcionaron estaba exento, sino que normalmente se encontraban rodeados por casas e incluidos dentro de la misma manzana. Únicamente la fachada principal daba hacia la calle. Precisamente por estar tan encajonados entre las construcciones que los rodeaban, los escenarios eran de escasas dimensiones, en comparación con el número de asientos del patio de butacas. Además entre el escenario y los espectadores se encontraba el foso, que era ocupado por la orquesta.

También existen ejemplos de autores españoles que se preocuparon por dejar constancia de los requisitos necesarios para crear un edificio teatral que se ajustara a las necesidades tanto de los trabajadores/artistas como del público asistente. Por ejemplo, el actor y empresario zaragozano Juan Lombía (1806-51) realizó, en 1845, una serie de reflexiones que tienen plena actualidad. Aunque sus argumentos puedan resultarnos obvios, en ocasiones ni siquiera hoy se cumplen, a pesar de todos los adelantos técnicos de los que se disponen. Dice Lombía:

Para que las decoraciones se cambien con rapidez se necesita que el recinto que circueya a los bastidores sea espacioso, y que por medio de aberturas practicadas en el muro puedan estos sacarse; teniendo salida por el fondo todos los de relieve

o geométricos de las decoraciones. (...) Es preciso que el mismo teatro tenga grandes almacenes para el decorado, vestuario y demás útiles y talleres de pintura, carpintería y sastrería; que haya salones para ensayos preparatorios a fin de dejar el escenario, en ciertos días, libre a los maquinistas y pintores para sus pruebas; que haya cuartos decentes y cómodos para vestuario, donde no haya que temer el paso del calor al frío que inutiliza a los actores (...). La platea debe construirse teniendo muy presentes las reglas de la acústica. El alumbrado de gas es el más a propósito, lo mismo para platea que para escenario.⁶⁶

En 1849 la situación no había variado mucho y como ejemplo de ello tenemos el documento que escribió el Ministro de la Gobernación del momento, Luis José Sartorius (1820-71) conde de San Luis⁶⁷, informándole al jefe político de la mala situación de los teatros de la capital, y de la necesidad de que se construyera uno en condiciones:

Mientras las principales ciudades de Europa han construido a porfía teatros espaciosos y de buen gusto, ninguno de los que hay en Madrid es digno de la capital de la Monarquía, ni a propósito para cierta clase de espectáculos. Hecho el Teatro del Circo para servir a compañías gimnásticas, se resiente de su primitivo objeto, y ni su figura ni sus dimensiones están acomodadas a las reglas ópticas y acústicas que exige un edificio destinado a la representación. El Teatro de la Cruz, trazado y dirigido por el corruptor Rivera, no es más que un monumento de baldón para las artes. El del Príncipe, si bien el mejor de todos, es demasiado pequeño para representaciones de grande aparato, y el del Instituto no merece mencionarse entre los coliseos de primer orden. Madrid, cuyos adelantos en todos conceptos se notan de día en día, no debe carecer por más tiempo de un teatro cómodo y de proporcionadas dimensiones.⁶⁸

En cuanto al público que acudía a los espectáculos encontramos diferencias de asistencia entre los distintos teatros. Esto podía estar motivado tanto por la proximidad con respecto a la propia vivienda, como por el tipo de programación -obra dramática, ópera o ballet-. También podían influir los gustos personales y los precios de las entradas. Paulatinamente se irá

⁶⁶ Juan Lombía: *El teatro: origen, indole e importancia de esta institución*. Madrid: Sanchiz, 1845, pp. 106-07.

⁶⁷ Fue también Ministro de la Gobernación en 1847; 1849-51 y 1853-54.

⁶⁸ "Dirección de gobierno. Teatros", *La España*, 17-III-1849.

apreciando cierta especialización del público, que comenzará a frecuentar sus teatros/espectáculos preferidos. Las representaciones solían anunciarse tanto en la prensa como por carteles que se colocaban en las fachadas de los teatros, o bien en otros espacios destinados para ello: edificios, quioscos, vallas o marcos especialmente diseñados para los anuncios⁶⁹.

Hemos señalado anteriormente que, en muchas ocasiones y con independencia del espectáculo, la asistencia a los teatros se convirtió en un acto principalmente social. La existencia de largos entreactos, que podían llegar a durar hasta una hora, durante los que se realizaban los cambios de escenografía, daba la posibilidad de estudiar el vestido escogido por otras señoras, de tomar un refrigerio o, en el caso de los caballeros, aprovechar para cortejar a las damas, más accesibles durante estas ocasiones, como cuenta por ejemplo Mesonero Romanos, por lo que todo ello podía convertirse en un aliciente más para asistir al teatro. Los salones de baile, o de conciertos, son la mejor expresión para demostrar la importancia que se le concedía al teatro como edificio social. Incluso, en algunas ocasiones, la propia sala de espectadores se convertía en salón de baile mediante un dispositivo que la situaba al nivel del escenario.⁷⁰

Sin embargo, los teatros madrileños de mediados del XIX tenían una atmósfera muy peculiar que fue reflejada tanto por diversos autores como por la prensa. En ellos se mezclaba el desagradable olor de las lámparas de aceite con que se alumbraba la sala –hay que recordar que hasta 1848 no se utilizó el gas para iluminar los teatros de la capital–, con la falta de servicios higiénicos, que convertía los pasillos en improvisados aseos que despedían un fuerte olor. A lo que había que añadir el humo de los puros que fumaban los señores en los palcos. Los asientos eran estrechos y duros y la falta de acondicionamiento hacía que en invierno el público se congelara y en verano se achicharrara, además en los bancos solía acumularse la basura.

⁶⁹ Era común que por colocar anuncios en las calles, el Ayuntamiento cobraba un impuesto dependiendo del lugar donde se fijaran. Los ingresos que se percibían por este concepto eran grandes, por lo que solían dar muchas facilidades para su colocación. M^a del Carmen Simón Palmer: "La publicidad en las calles madrileñas durante el siglo XIX", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XIV. Madrid: 1977, pp. 1-7.

⁷⁰ Esta utilización era más propia de los coliseos del s. XVIII.

Como ejemplo del mal olor, provocado por la falta de higiene, un diario de la capital le pedía a la empresa del Teatro del Circo que tratara de evitarlo “tomando para ello las medidas que juzgue conveniente” asegurándole que con ello haría “un gran servicio a los olfatos de los que concurren a todas las localidades del teatro”⁷¹. En todos los teatros sucedía lo mismo. Por ejemplo un periódico de Valencia destacaba la suciedad y falta de limpieza del teatro y aconseja “que se cuide especialmente de la limpieza de los corredores y escaleras del teatro, cuya inmundicia es tal que los vestidos de las señoras se llenan de polvo y manchas de todas clases”⁷².

También Ricardo Sepúlveda hace una descripción, realista y sin tapujos, del ambiente que se respiraba durante la década de 1840 en los teatros. Aunque su libro se centra en el Teatro del Príncipe, es aplicable a todos los coliseos de la época, y concuerda con lo descrito más arriba. Primero explicaba el método de encendido de las lámparas de aceite de la sala:

Se habían inventado ya los tirabuzones de hélice en los peinados de las damas, y las melenas largas con corbatín alto en los caballeros melancólicos, y todavía sudaban las candilejas del Teatro del Príncipe los pintorescos chorreones de sebo virgen que mantenían el olor de los pabilos. Las manchas, como platos, y el tufo, coincidían en repugnante consorcio, y no eran pocos los espectadores que acudían a la botica próxima en busca de remedios contra la asfixia, o se abonaban a un quitamanchas napolitano para que les aclarase, al otro día de función, los lamparones. A este albergue, lo mismo que a los palcos, no se podía ir con vestidos buenos, por temor de mancharlos con polvo y aceite.⁷³

Después, Sepúlveda destacaba el frío que se sufría en los teatros porque, al carecer de alfombras o esteras “el santo suelo desnudo congelaba los pies del que no los ponía en los palos de las sillas o sobre las tarimas de los braseros de cisco que llevaban de algunas casas para no helarse”. Más adelante también describía la incomodidad de las llamadas lunetas, que no eran más que “unos bancos mugrientos y desvencijados, con divisiones de

⁷¹ *La Posdata*, 6-I-1844.

⁷² *El Fénix*, Valencia, 1-II-1846.

⁷³ Ricardo Sepúlveda: *El Corral de la Pacheca. Madrid y su teatro*. Madrid: Asociación de libreros de lance, 1993. Cap. XXIV de la 2ª parte.

tablas para marcar los asientos. Estaban forrados de tafilete o badana, y rellenos de balas de pelote en forma cónica, para que el espectador no estuviera un minuto tranquilo. Si acontecía que el asiento era estrecho para el volumen marginal de la víctima, se le daba amplitud rompiendo las ensanchas de arriba y reventando las de abajo”. También se refería el escritor al problema de los malos olores, asegurando que las galerías contiguas a los asientos “eran un verdadero foco de infección en verano” y “olían perversamente mal”. Y concluía explicando que:

la afición al teatro era, sin embargo, tan grande, que, a pesar de las mortificaciones que causaba su estado verdaderamente primitivo y la carencia casi absoluta de comodidad, las damas más empingorotadas por su elegancia, y los lechuguinos más atildados por su romanticismo, dejaban las tertulias para concurrir a esos tabucos dorados por el genio de la inspiración dramática del amor, y se manchaban muy contentos los trajes de seda, con tal de oír a Latorre, a Luna y a Matilde (...).⁷⁴

Habría que esperar hasta 1845 para que el Marqués de Peñaflorida, alcalde corregidor de Madrid, publicara en la prensa una serie de normas para regular el comportamiento de los asistentes al teatro, sobre todo en lo relativo al hábito de fumar en la sala y las quejas que esto había provocado:

quejas, que por ser tan fundadas, hacen necesaria la renovación de las disposiciones vigentes para el buen orden y regularidad que ha de observarse en aquellos sitios en que los principios de una regular educación exigen cierto decoro y compostura. He creído oportuno acordar las resoluciones siguientes: 1) Se prohíbe fumar en los pasillos de los teatros y en todos los departamentos contiguos al lugar en que se celebran los espectáculos públicos. 2) En cada teatro se destinará para los fumadores un local que se halle distante del que ocupan los espectadores, y que tenga la suficiente ventilación y capacidad para el objeto al que se dedica. 3) Los celadores de las diferentes localidades vigilaran la observancia de estas indicaciones bajo su responsabilidad. 4) Los presidentes de las funciones impondrán el castigo que juzguen proporcionado a la gravedad de la falta.⁷⁵

⁷⁴ Sepúlveda: *El Corral de la Pacheca...*, Cap. XXIV de la 2ª parte.

⁷⁵ *El Espectador y El Tiempo*, 28-XI-1845.

Por otra parte, no fue hasta febrero de 1849 cuando se publicó el *Real Decreto orgánico de los teatros del reino y reglamento del teatro español*. A partir de entonces se modificaba y regulaba el funcionamiento y repertorio, entre otras cosas, de los teatros de la capital. Se señalaba por ejemplo que en Madrid, además de "un teatro de declamación" que se llamaría "teatro español", podría haber "hasta 4 teatros que se llamarán de *número*, a saber: Teatro del drama. Teatro de la comedia. Teatro lírico español y Teatro lírico italiano"⁷⁶. En lo referente a las compañías de baile, especificaba que podría "haber 1 compañía de baile escénico en uno de los dos teatros líricos. Si ambos lo solicitasen a un tiempo, será preferido en igualdad de circunstancias, oída la junta consultivas de teatros, el lírico español"⁷⁷.

Lo cierto es que a pesar de las incomodidades anteriormente descritas, durante la década de 1840 en Madrid ofrecían representaciones, y convivieron con su activa programación y compañías estables varios teatros⁷⁸:

- **Teatro del Príncipe.** Situado en la calle del Príncipe nº 31, contaba con 1.236 localidades. En la actualidad se denomina Teatro Español y conserva su emplazamiento original.
- **Teatro de la Cruz.** En la calle de la Cruz nº 37, frente a la calle de Espoz y Mina, tenía 1.318 localidades. Fue demolido.
- **Teatro del Circo.** En la Plaza del Rey nº 1⁷⁹. Funcionó como teatro entre 1842 y 1876, año en que se incendió. Cuando se reconstruyó se utilizó como circo.
- **Teatro del Liceo Artístico y Literario.** En la Plazuela de las Cortes nº 7, se fundó en 1839 y contaba con un escenario de 24 pies ancho (unos 7 metros) x 21 alto x 24 fondo.

⁷⁶ *Real Decreto orgánico de los teatros del reino y reglamento del teatro español*. Art. 35 (p. 7). Se publicó tanto en un cuadernillo editado por la imprenta nacional, como en *El Heraldo*, (9-II-1849) y *El Clamor Público*, (10-II-1849).

⁷⁷ *Real Decreto orgánico de los teatros del reino...*, Art. 49 (p. 9).

⁷⁸ A partir de mediados de 1850 también funcionaron en Madrid: el Teatro Jovellanos o La Zarzuela (1856), el Circo Gallístico y el Teatro Novedades (1857), el Circo del Príncipe Alfonso (1863), el Teatro Alhambra (1870), el Teatro Apolo y el Teatro Romea (1873), el Teatro la Comedia (1875), el Teatro Lara (1880) o el Teatro Lope de Vega.

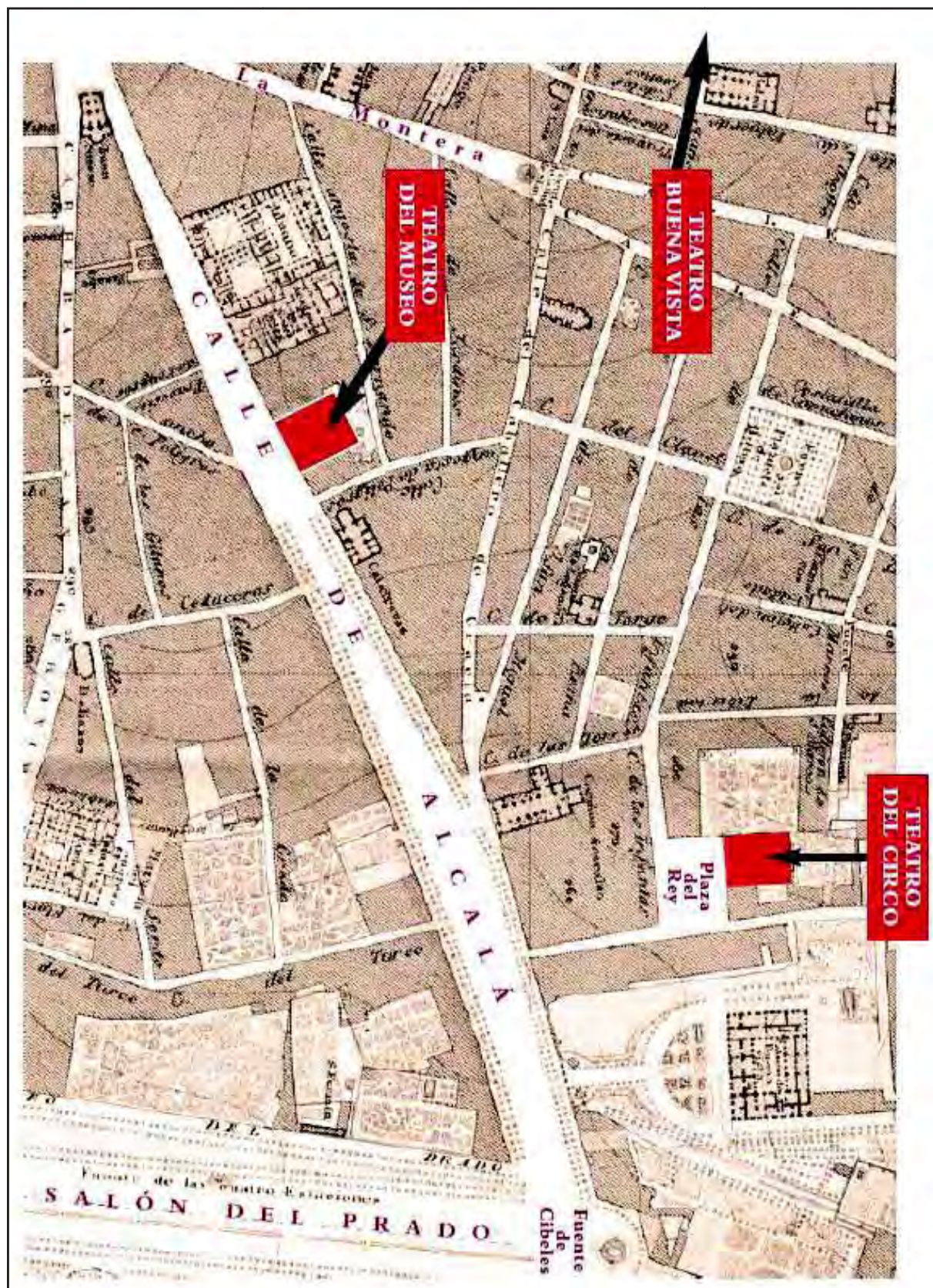
⁷⁹ Algunas publicaciones lo sitúan erróneamente en la Plaza del Rey nº 3. Esta información se puede corroborar en el Padrón Municipal de Madrid. AVM. Estadística, 45/90.

- **Teatro de Variedades**⁸⁰. Situado en la calle de la Magdalena nº 40, luego se llamó Teatro Lírico Español. Funcionó desde 1843 hasta 1888 y también fue destruido por un incendio.
- **Teatro del Instituto**. En la calle de las Urosas nº 8, después denominada calle Vélez de Guevara. Fue inaugurado el 8-XI-1845 y en 1853 pasó a llamarse Teatro de la Comedia, pero no tiene nada que ver con el teatro del mismo nombre que se abrió en 1875 y que actualmente es la sede de la Compañía Nacional de Teatro Clásico.
- **Teatro del Museo**. Estaba ubicado en la calle Alcalá nº 27, esquina a Peligros. Se construyó sobre un antiguo convento.
- **Teatro Buena Vista**. En la calle de la Luna. Comenzó a dar funciones en junio de 1845.
- **Teatro Real**. Se mantiene en su emplazamiento original en la Plaza Oriente. Fue inaugurado en noviembre de 1850 y mantuvo su actividad como teatro de ópera hasta 1925. En 1966 volvió a funcionar pero como sala de conciertos sinfónicos, hasta que fue remodelado y reinaugurado como teatro de ópera en 1997.

A continuación podemos observar dos recortes del plano Madrid, realizado por Juan Noguera en 1849⁸¹, en el que hemos situado el emplazamiento de los teatros mencionados anteriormente. Se corresponden con las Imágenes 39 y 40.

⁸⁰ Según *La Posdata*, 22-III-1845: “no es teatro de 1^{er} orden y es necesario que existan este tipo de teatros para ciertas clases de la sociedad que no pueden concurrir a los teatros principales, encuentran una diversión cómoda a un precio mucho más equitativo”.

⁸¹ Biblioteca Regional de Madrid, Mp.VIII-10,A,B.



Para evitar posibles confusiones en cuanto a la denominación y actividad de algunos locales, debemos detenernos brevemente en los diferentes Circos que existieron en la capital. El primer circo estable de Madrid se levantó en la Plaza del Rey en 1834, en los jardines de la Casa de las Siete Chimeneas, antigua residencia de Godoy. Se trataba de la compañía de Paul Laribeu, cuyo Circo Olímpico había estado instalado provisionalmente en la calle Caballero de Gracia. Este primer circo, debido a la escasez de teatros que tenía Madrid, y la creciente afición del público por los espectáculos escénicos, fue transformado en Teatro hacia 1840, pasando a ser conocido como Teatro del Circo, coliseo en el que se fueron realizando sucesivas mejoras para adaptarlo a espectáculos de ópera y ballet, hasta que fue destruido por un incendio en 1876, suceso que por cierto conmocionó a la ciudad.

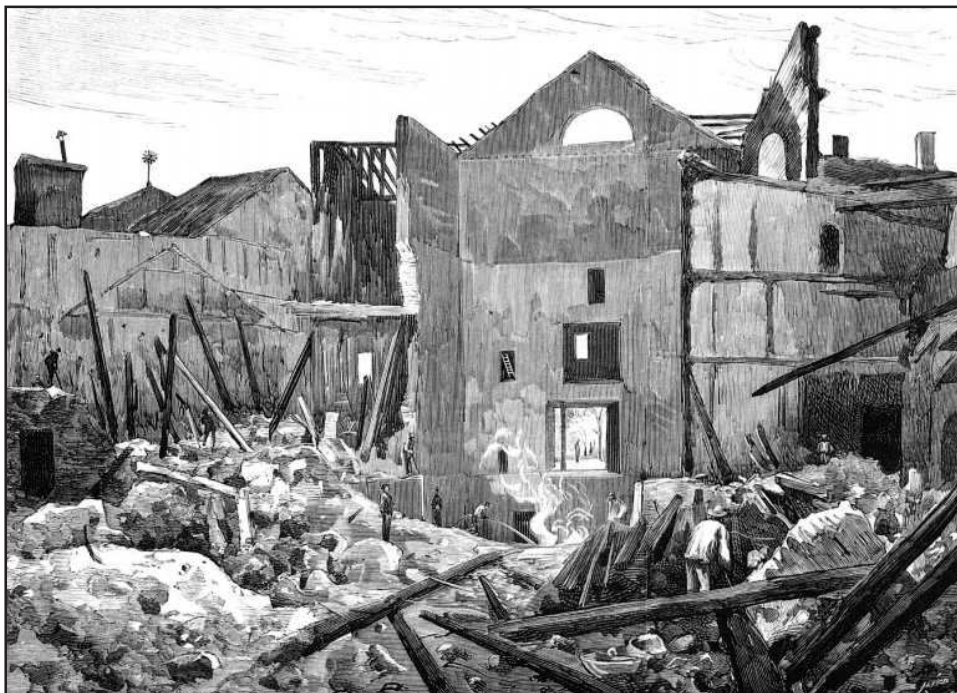


Imagen 41. Restos del Teatro del Circo después del incendio de 1876. *La Ilustración Española y Americana*, 22-XI-1876.

Mientras que el ya Teatro del Circo de la Plaza del Rey continuaba con su programación teatral, Paul Laribeu se había trasladado a la calle Barquillo nº 7, donde inauguró en 1847 su propio circo, el Circo de Paul. El local había

sido el edificio de la Bolsa, por lo que también fue conocido como Circo de la Bolsa, y tenía capacidad para 1.200 personas. Durante años fue llamado Circo de Madrid⁸² y en él se celebraron concurridos bailes populares, aunque estaba abierto a todo tipo de representaciones. Precisamente esta ductilidad lo convertía en un lugar algo incómodo para los espectadores.

En la década de los sesenta se inauguraron otros dos circos: el primer Circo de Price nació hacia 1866 y se levantó en el último solar de la calle Recoletos, contiguo a la antigua plaza de toros. Y el Circo del Príncipe Alfonso (1863), en el Paseo de Recoletos, realizado a partir del Circo de los Campos Elíseos de París⁸³, y que se convirtió en el de mayor capacidad de la ciudad. Desde 1870 se llamo Teatro y Circo de Madrid.

Como ya hemos señalado, en 1876 desapareció el Teatro del Circo de la Plaza del Rey debido a un incendio y sobre este solar se instaló el segundo Circo de Price en 1880, también llamado Circo de Parish⁸⁴, en un edificio proyectado por Ruiz de Villanós y cuya fachada podemos ver a continuación. El segundo Price continuó funcionando hasta su demolición en 1970. Sobre este solar se construyó el actual Ministerio de Cultura. En 2006 se inauguró el tercer Circo Price, que se encuentra actualmente en la Ronda de Atocha.

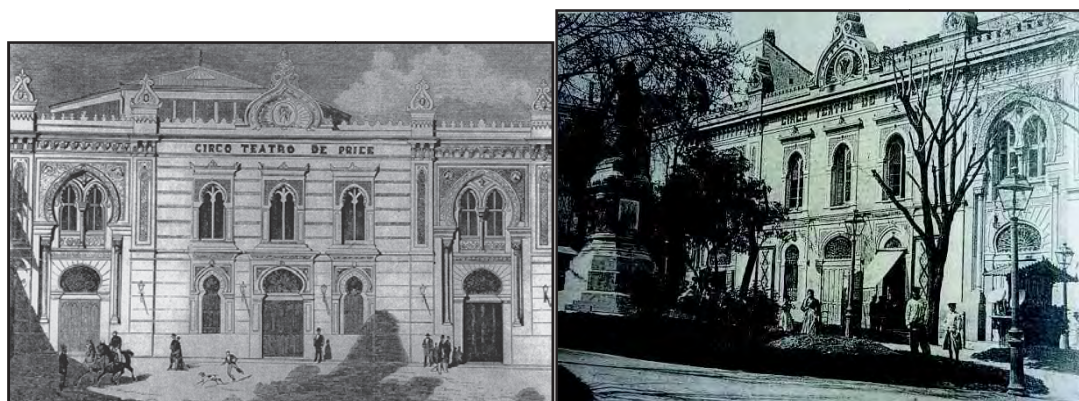


Imagen 42. Fachada del Circo Price reconstruido sobre el solar del Teatro del Circo, ca. 1880, y fachada del mismo teatro en 1921.

⁸² Este local cambió varias veces de nombre, como Teatro de los Bufos o Teatro Lope de Rueda, hasta su desaparición en 1880.

⁸³ Enrique Sepúlveda: *El Teatro del Príncipe Alfonso. Historia de este coliseo*. Madrid: Velasco, 1892, p. 6.

⁸⁴ Parish fue yerno y sucesor de Thomas Price.

4. FUNCIONAMIENTO DE LOS TEATROS

Los teatros establecían su año cómico abarcando unos nueve meses, divididos en dos temporadas, empleando los meses restantes en el ajuste de nuevos intérpretes, en los ensayos de nuevas producciones o en la realización de reparaciones y mejoras necesarias en los edificios. La primera temporada iba aproximadamente de septiembre a marzo y la segunda de abril a agosto.⁸⁵

Evidentemente, una vez formadas las compañías del teatro, elegido el texto⁸⁶, ópera o baile a representar, y preparadas las partituras musicales necesarias, para que todo en la escena se representara con el debido esplendor que demandaba cada vez más el público, era necesaria e indispensable la colaboración de los pintores escenógrafos y de los diseñadores de vestuario, que proporcionaban el marco oportuno a toda creación.

Durante la pausa veraniega era costumbre que los integrantes de las compañías de la capital se desplazasen a los teatros de provincias, donde eran acogidos con gran entusiasmo por un público entregado, tanto por la fama que les precedía y de la que a su vez se había hecho eco la prensa local, como por las obras que pensaban representar, que a pesar de ser conocidas en Madrid, eran totalmente novedosas para los teatros de esas ciudades más pequeñas.

A lo largo de la temporada teatral las representaciones sufrían algunas alteraciones motivadas por la tradición –fiestas como la Cuaresma o la Semana Santa– y por la ley. Durante los días de Carnaval, algunos teatros ofrecían bailes de máscaras, y durante la pausa de Semana Santa solía aprovecharse para planificar el fin de la temporada con el estreno de alguna

⁸⁵ Sin embargo en Italia, a partir de 1814, se adoptó una división en tres temporadas: Carnaval (del 26-XII al 20-III); Primavera (del lunes de ángelus al 30-VI); y Otoño (del 16-VIII al 30-XI). Las fechas son aproximadas porque variaban en función de la Cuaresma y la Semana Santa. Mas al respecto en. *Le ballet en Italie: La Scala, La Fenice, Le San Carlo: du XVIIIe siècle à nos jours*. Roma: Gremese, 1998, p. 26.

⁸⁶ En el caso de las compañías dramáticas, éstas seguían estudiando y aceptando o rechazando obras a lo largo del año, y en algunos casos, los autores trabajaban por encargo de los empresarios, por ejemplo, traduciendo obras extranjeras para sus teatros.

obra nueva que atrajera al público, ya que la programación tenía que competir entonces con la llegada del buen tiempo que ofrecía a su vez otros entretenimientos más asequibles para las clases populares, como bailes y verbenas al aire libre o representaciones de circo gimnástico y ecuestre.

En los teatros había funciones casi diarias, y a veces ni siquiera cerraban un día a la semana. También era muy común que se realizaran dos representaciones en el mismo día, cambiando de programa entre la de la tarde y la de la noche. Entonces era frecuente la coincidencia, en diferentes teatros, de representaciones de ópera o ballet en la misma noche, incluso en ocasiones hasta el mismo título se representaba con pocos días de diferencia. Esto ocurrió por ejemplo en 1842 con el ballet *La Sylfide*, estrenado en el Teatro de la Cruz y en el del Circo pocos días después. Y con el *Ernani* de Verdi, escenificado también en el Circo y en la Cruz en 1844.

Poco a poco, se observa además una tendencia a que las compañías más importantes se fueran consolidando en un teatro determinado y tuvieran un grupo de actores, cantantes, músicos y/o bailarines más o menos estables.

Toda representación teatral estaba sujeta a la censura y, además, en cada función existía un presidente que se encargaba de decidir qué pieza, cuándo y cuántas veces debía repetirse. Los artistas debían acatar esta decisión si no querían tener problemas con la autoridad. Por ejemplo en 1850, tras una representación de *Las mozas juncuales* en el Teatro del Circo, varios bailarines fueron multados por desobedecer las órdenes del presidente de función.⁸⁷ La ópera era el espectáculo que sorteaba más fácilmente la censura, mientras que el ballet y el teatro dramático tenían más dificultades. Cuando se trataba de una única obra para toda la noche no era necesario solicitar el permiso cada vez que ésta se fuera a representar, pues se entendía que una vez otorgado, la obra siempre se repetiría sin alteraciones. Pero con las funciones combinadas era diferente, ya que las autoridades debían analizar cada una de las piezas que la componían y una vez recibida la autorización, las piezas que la conformaban no podían cambiarse ni alterarse. Esto provocaba que en ocasiones, si el permiso no había llegado a tiempo para

⁸⁷ Más detalles en *El Clamor Público*, 20-VII-1850.

mandar la cartelera a imprenta, veamos publicado en la prensa que “la función será anunciada por carteles”.

En los teatros llamados dramáticos se representaban comedias o dramas compuestos por uno o varios actos. Prácticamente todas estas representaciones contaban con algún baile nacional⁸⁸ que se interpretaba bien durante los intermedios o como cierre de la representación, y que aparecía especificado en la cartelera. A este tipo de representaciones de obras en un acto, con los correspondientes intermedios de música o baile, se les denominaría función “de piezas”, y constituyen el precedente de la función “por horas” de años posteriores. También encontramos la representación de algunos sainetes, fáciles de montar y que precisaban de mucha menos preparación que las obras dramáticas de varios actos.



Imagen 43. Una función dramática del siglo XIX vista desde bambalinas. Ilustración de Ortega.

En el caso de los teatros líricos, como el del Circo o el Liceo de Barcelona, en los que se escenificaba ópera y ballet, las representaciones se componían generalmente de una sola obra por noche, debido a la extensión de la misma y a la complejidad de los decorados. Menos frecuentes eran las representaciones “de piezas” en funciones combinadas, formadas por

⁸⁸ Por ejemplo: *Jota, Jota Aragonesa, Boleras rodadas de a seis, Boleras de a diez, Boleras jaleadas, Boleras de la rondeña, Cachucha, Jaleo de Jerez, Mollares, Manchegas, Ole* o la *Jota de las avellanas* con música de Iradier...

pequeños fragmentos de óperas y bailes acompañados por la orquesta o de varios actos completos de diferentes obras.

Una de las prácticas más habituales dentro de la programación teatral eran las funciones “a beneficio”⁸⁹. Los artistas que trabajaban en los teatros, sobre todo las figuras más destacadas, a la hora de contratarse acordaban con la empresa que, además de su sueldo, recibirían una o dos veces durante la temporada el dinero generado por las entradas de una determinada función, que sería para su “beneficio”. Esto suponía un complemento del sueldo acordado y fueron muy comunes. Pero no sólo se hacían beneficios para los primeros actores, cantantes o bailarines, también se realizaban para la orquesta, para el cuerpo de baile, para el pintor escenógrafo, para los autores de las obras, e incluso algunos para la beneficencia y para los afectados por desastres naturales. En cambio en Francia solo se les dedicaban este tipo de funciones a los artistas muy famosos o a los que estaban a punto de retirarse de los escenarios. El crítico Juan de la Rosa explicaba en qué consistían estos beneficios:

El beneficiado, que era siempre un primer actor, y que como tal tenía una sólida reputación, se llevaba todos los billetes a su casa, y allí concurrían sus apasionados y admiradores a darle una prueba de estimación y deferencia, tomando las localidades que el artista les entregaba por su mano, delante de la proverbial bandeja colocada para recibir los donativos. Pero lo que sobre todo procuraba el beneficiado, era demostrar en la función que al efecto elegía, de lo que era capaz como actor, presentándose con un papel de prueba.⁹⁰

Todos los teatros debían pagar un impuesto al Ayuntamiento pero además algunos, entre ellos el del Circo, debían pagar a su vez un impuesto a los Teatros del Príncipe y de la Cruz por el perjuicio que podía ocasionarles la

⁸⁹ Según Díaz de Escovar: *Intimidades de la farándula*. Cádiz, 1916, pp. 82-85, el primer beneficio del que tenemos noticia en España data de 1797 y se lo otorgó la empresa del Teatro de la Cruz a la actriz Rita Luna, además fue bastante considerable (1.000 doblones) en relación a lo que ganaban los cómicos de la época. Revisando la cartelera de la década de 1840 encontramos beneficios a los actores Guzmán, Lamadrid, Díez, Latorre, Lombía, Tablares, Llorente; a los cantantes Tamberlick, Ferlotti, Persiani, Salvatori, Ronconi, Moriani, Porto, Albertini, Salas. Y además los de Guy Stephan, Barrez, Lucini, Avrial, Hilarión Eslava, Ventura de la Vega y otros. A finales del siglo XIX, y progresivamente, fueron desapareciendo. En la cartelera del Teatro de Circo que incluimos en el Anexo aparecen detallados los beneficios celebrados en este coliseo entre 1842-50.

⁹⁰ Juan de la Rosa: *La Iberia*, 8-III-1863.

programación que se realizaba en él. En el Archivo Histórico Nacional se conserva un extenso expediente sobre si el Teatro del Circo debía pagar o no a los otros teatros mencionados, y qué cantidad. Dicho expediente⁹¹ comienza en 1843 y llega hasta 1849 y contiene documentos y escritos diversos.

Como podemos suponer, los teatros no conseguían siempre una cantidad de ingresos favorable que les permitiera compensar económicamente todos los gastos, lo que provocaba el fracaso de la empresa y el consecuente cierre del teatro. Por ejemplo, tras la marcha de José de Salamanca como empresario del Teatro del Circo, el teatro comenzó una etapa de mayor inestabilidad con varias quiebras sucesivas, como la protagonizada por Nemesio Pombo, por lo que el coliseo llegó a permanecer cerrado durante varios meses. Obviamente, este fenómeno no sucedió exclusivamente en España. Por ejemplo, el viaje de Marius Petipa a Madrid, para trabajar en el Teatro del Circo, fue consecuencia de la quiebra de la empresa de Auguste Deveria al frente del Gran Teatro de Burdeos, que tuvo lugar a mediados de 1844.

Las compañías de baile solían estar constituidas de forma independiente a las dramáticas o líricas, pero cuando esto no sucedía así – sobre todo ocurría con las de baile nacional–, los bailarines aparecían incluidos dentro de la compañía dramática, mezclados entre los actores o actrices de la misma, pero siempre especificando su categoría: 1º, 2º o 3º bolero/a, o primer/a bailarín/a. Los directores y/o coreógrafos de estas compañías casi siempre fueron hombres. A mediados del siglo XIX hay que destacar los nombres de Victorino Vera, Antonio Ruiz, Manuel Guerrero, Manuel Casas y Carlos Atané, entre otros. Aquellos artistas que iban prolongando su estancia en una misma ciudad, con contratos durante varias temporadas, se iban ganando la estima del público. Además las compañías de los teatros andaluces, que en ocasiones eran explotadas por el mismo empresario, giraban con frecuencia por diferentes ciudades de Andalucía.

Otra particularidad de los integrantes de las compañías de baile nacional era que, en ocasiones, en sus contratos se incluía la posibilidad de hacerles cantar en “coros de zarzuela”, pero sin aumento de sueldo por ello.

⁹¹ Madrid, AHN. Consejos Leg. 11416.

También hay ejemplos de actores y actrices que bailaban, como el Sr. Fernández –actor de la compañía de Granada– que en 1846-47 se atrevió a bailar un *Cuarteto* y un *Solo grotesco*.

En cuanto a la programación de los teatros madrileños cada género tenía su espacio y sus fieles seguidores. En 1847, un periódico⁹² informaba sobre la evolución cuantitativa que habían sufrido las obras dramáticas representadas en Madrid, ya fueran originales de autores españoles o bien traducciones de dramaturgos franceses o ingleses. En 1844 se escenificaban obras dramáticas en cuatro teatros y se estrenaron ochenta y dos obras, de ellas cuarenta y nueve textos originales, treinta y dos traducciones y un refundido. En 1845 se representaban obras dramáticas en cinco coliseos y se estrenaron setenta y cuatro obras, de las cuales cincuenta y una fueron originales y veintitrés traducciones. Mientras que en 1846 se estrenaron, en los siete teatros de declamación, ciento cuatro obras dramáticas, de ellas cuarenta y siete originales y cincuenta y siete traducidas.

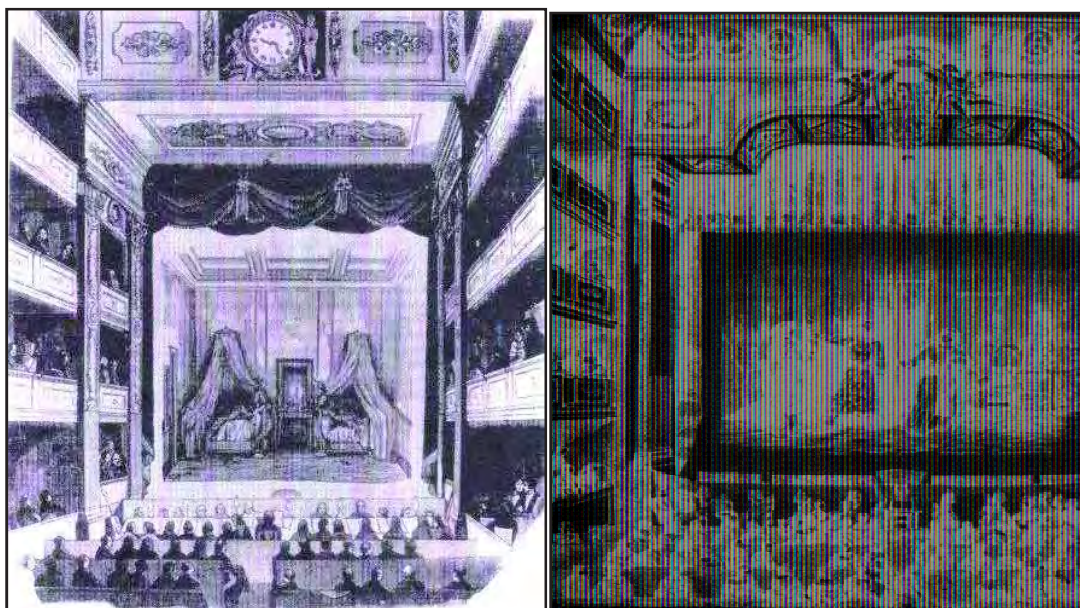


Imagen 44. El Teatro de la Cruz y el Teatro del Príncipe en 1845. Mus. Municipal de Madrid.

⁹² *El Tiempo*, 15-I-1847.

Sorprende por ejemplo el número de óperas que se representaban en esta época, tanto en títulos como en número de representaciones, además de que muchas de ellas permanecían como repertorio del teatro durante varias temporadas. Pero si hablamos del ballet es imposible poder establecer una comparación por las peculiaridades de la situación del ballet clásico en España.

Así pues, la discusión propia del siglo XIX afectaba a un aspecto completamente diferente al de hoy. Entonces la pugna se establecía entre el “baile francés” (ballet) o el “baile nacional”, incluso podía extenderse a la elección entre baile o teatro dramático, pero el público tenía la posibilidad de elegir, y podía asistir a espectáculos de todos los tipos. Lo cierto es que durante los años cuarenta del siglo XIX, en Madrid se incrementó hasta tal punto el gusto por los bailes y las bailarinas, que éstos se convirtieron en centro de la expectación pública, llegándose a formar grupos de admiradores para las diferentes bailarinas. Peña y Goñi afirmaba que “lo que verdaderamente enloqueció a los madrileños fue el baile”, y consideraba que éste “se sobrepuso a la ópera. Los *batimanes* aéreos y los *pas de deux* inverosímiles vencieron a las arias, dúos y concertantes. La aristocracia se lanzó desbocada en el arte de Vestris y Petipa”⁹³.

En la misma línea se expresaba el Barón de *Parla-Verdades* quien, sorprendentemente, animaba a los lectores a que se dedicaran a las artes escénicas y en especial al baile dada la popularidad que, según su opinión, se obtenía con ellas. Aunque es indudable que el autor escribía con cierta ironía soterrada, aconsejaba lo siguiente:

En fin, lectores, ¿queréis acertarlo? Pues haceos cómicos, cantantes, y mejor todavía bailarines. El baile va desterrando ya todos los demás espectáculos; los modernos han encontrado en él pasión, sentimiento, filosofía; está visto que es el mejor medio de expresar los afectos del alma. Bien pronto le prohijarán las sociedades, y en vez de comedias caseras, tendremos en los liceos madrileños bailes. ¡Oh! para entonces ¡Cuánto van a adelantar la literatura, la poesía y las artes! Creednos, lectores, creednos, haceos bailarines, y si sois viejos y tenéis los

⁹³ Antonio Peña y Goñi: *La ópera española y la música dramática en la España del s. XIX: Apuntes históricos*. Madrid: Colección retornos, 2004. Reedición del original de 1881.

miembros poco flexibles, a menos adiestrad oportunamente los de vuestros hijos y dedicadlos al baile!...⁹⁴



Imagen 45. Caricatura de unos bailarines publicada en *Madrid al daguerrotipo*, p. 325.

La prensa fue indudablemente un elemento indispensable para difundir, educar e informar a los madrileños de la actividad teatral de la capital, y fueron varios los temas que se trataron de forma recurrente: la calidad y el tipo de obras que se programaban en los teatros y si estaban escritas por autores nacionales o extranjeros y cómo era su traducción, el grado de asistencia del público y su comportamiento, y también se señalaba si entre los espectadores se encontraban personajes del "buen tono". Y por supuesto se hacía referencia tanto a los intérpretes como a aquellos que hacían posible la representación. El siguiente artículo de *La Posdata* es un buen ejemplo de ello y, muestra cómo la sociedad madrileña no permanecía indiferente a las representaciones teatrales que se ofrecían, siempre que éstas fueran de calidad:

Los que creen que en Madrid no hay bastante afición al teatro, hubieran podido desengañarse anoche al ver la numerosa concurrencia que asistió al Circo, a la Cruz, al Príncipe y aún al Variedades. El primero de estos teatros estaba lleno a pesar de ejecutarse en él un baile repetido muchas veces, y en los dos siguientes se despacharon todos los billetes, mucho antes de empezar. Lo que necesita el

⁹⁴ Barón de Parla Verdades: *Madrid al daguerrotipo...*, p. 325.

público madrileño es que se le excite el interés con funciones buenas. Si los empresarios se convencieran de esta verdad, no sufrirían las pérdidas que hasta el día han tenido todos los que se han dedicado a esta clase de especulación.⁹⁵

Más adelante, el mismo diario alertaba de que en España “las funciones demasiado largas no excitan el interés del público” y señalaba que sin embargo en Francia estaban acostumbrados a espectáculos de cinco horas porque “además de ser mayor allí la afición al teatro se renueva la concurrencia”, y terminaba recomendando que:

En funciones como la que debe ejecutarse esta noche en el Teatro del Circo, no es conveniente empezar a las ocho de la noche y mucho más cuando los entreactos son generalmente de muy larga duración, lo cual es causa algunas veces del mal éxito de las funciones, porque el espectador se impacienta y los actores son injustamente desairados.⁹⁶

Precisamente un año antes de este comentario, cuando se escenificó *La Péri* en el Teatro del Circo, en noviembre de 1844, la prensa señaló que el entreacto tendría una hora de duración, y tras el estreno explicaron que éste hecho había deslucido en gran medida el estreno, porque el público asistente se exasperó debido a lo largo de la espera.

Pero durante estos años fueron también constantes los debates entre los partidarios del baile nacional y el francés; y entre éstos y los amantes de la ópera italiana. Encontramos además cómo se criticaba a los teatros que programaban a figuras extranjeras frente a las nacionales, aunque en relación con el ballet la presencia de bailarines extranjeros fue algo muy común en la capital. También hubo bailarines españoles que decidieron viajar a Europa durante algunas temporadas, como Dolores Serral y Mariano Camprubí, o Francisco Font y Manuela Dubinon que en 1834 llevaron los bailes españoles más allá de los Pirineos. Pero estos boleros viajaban por una elección e interés

⁹⁵ *La Posdata*, 13-I-1845.

⁹⁶ *La Posdata*, 13-I-1845.

personal, pues muchos de ellos estaban contratados en teatros de la península antes de marcharse.

Ya hemos señalado que en la prensa del siglo XIX son muy abundantes los testimonios que debatían sobre el tema de lo nacional frente a lo extranjero, por tratarse de un asunto de plena actualidad. Por ejemplo, un periódico explicaba la diferente acogida que sufrían los espectáculos según intervinieran en ellos, o no, artistas extranjeros y demandaba la acogida que se merecían para aquellas obras en las que solo había "nacionales":

Tenemos que decir que el público se muestra en lo general frío con los actores españoles; y resalta tanto más esa injusticia cuando vemos los extremos con que se reciben los esfuerzos de un cantante o una bailarina que sean extranjeros. No negamos el mérito que aquellos puedan tener, porque nos gusta que se respete y se admire; pero quisiéramos que se acogiera con el mismo frenesí los brillantes rasgos de los actores españoles.⁹⁷

El Barón de *Parla-Verdades*, se quejaba de que "el mejor actor de las compañías de verso, después de estudiar con atención filosófica y observación profunda el carácter del personaje que le está encomendado, no ve premiado su acierto en las tablas sino con tan cual desdeñosa palmada", mientras que "las lascivas contorsiones de una bailarina o la fuerza de puños de un danzante que sostiene a su pareja o la pasea en volandas por todo el escenario, se saluda por triple salva de aplausos por ese vulgo ignorante". Y continuaba reivindicando con cierto pesar que:

con sus gestos y sus saltos vengan unos bailarines franceses a arrancarnos las pesetas y los aplausos que escatimamos a los buenos actores; que llene cien veces el teatro *La linda Beatriz* con sus piruetas, mientras el *Edipo* y *La vida es sueño* no congregan seis docenas de soñolientos espectadores; que en Madrid se permita un espectáculo tan costoso, cuando Vega y Bretón de los Herreros viven de su sueldo, Escosura no ha podido hacerse jamás la cuarta levita, Hartzenbusch, Rubí y Gil y Zárate andan a pie por esos lodos, Zorrilla saca su último duro el día de San Silvestre, y la mayor parte de los actores de nuestros teatros no se pueden quitar el hambre a bofetones... si en España el teatro está en decadencia, es porque no puede, porque no debe estar floreciente: tal es la necesaria

⁹⁷ *El Cínife*, 4-IX-1845.

consecuencia de nuestra escasísima cultura y de nuestra civilización tan lastimosamente atrasada.⁹⁸

Independientemente de la opinión anterior debemos señalar que los bailarines de baile nacional fueron generalmente elogiados y bien recibidos por el público y la prensa, especialmente bailarinas boleras como Petra Cámara, Josefa Vargas o Manuela Perea (*la nena*) entre muchas otras. Los bailarines de ambos estilos trabajan juntos en los mismos teatros produciéndose así un enriquecimiento artístico mutuo que ayudó a que bailarinas como Marie Guy Stephan interpretaran bailes nacionales, como el *Jaleo de Jerez* o las *Manchegas*, y a que bailarinas de baile nacional interpretaran otras danzas no españolas.⁹⁹ Aunque debemos señalar que este no fue un fenómeno exclusivamente español sino que, por lo general, las bailarinas europeas del periodo romántico, como Fanny Elssler, Fanny Cerrito o María Taglioni, interpretaban indistintamente los dos estilos.

Por otra parte, en casi todas las funciones dramáticas escenificadas en este momento se incluía algún paso español o pieza corta interpretada por los integrantes de la compañía de baile nacional del propio teatro. Incluso en 1850, encontraremos *Divertimentos* de bailes nacionales más elaborados, compuestos por varias danzas como *Curra la Macarena*, "bailable nuevo español con coros, compuesto expresamente para Manuela Perea por el maestro compositor Cristobal Oudrid y dirigido por Carlos Atané"¹⁰⁰, o *Las mozas juncas* de Antonio Ruiz, representado en julio, y protagonizado por Josefa Vargas, Petra Cámara, Antonia y Carmen Martínez y Susana Aguader.

Martínez Villegas, escritor costumbrista y humorista de la época, manifestó abiertamente su reivindicación y preferencia por el baile nacional.

⁹⁸ Barón de Parla Verdades: *Madrid al daguerrotipo...*, pp. 327-28. Curioso libro en el que critica muchos aspectos de la sociedad de la época y, por supuesto, hace referencia al baile y el teatro.

⁹⁹ También se establecieron relaciones de compañerismo y amistad, como la que parece que unió a *la nena* y Guy Stephan. *Revista de Teatros*, 25-III-1845: "La nena, que ahora se encuentra en Madrid, bailó una de las últimas noches en casa de la Guy Stephan, y es probable que la veamos dentro de algunos días en el teatro".

¹⁰⁰ *Diario de Avisos de Madrid*, 2-V-1850. Se componía de: Introducción por el cpo. de baile. *Jerezana* por Perea y Atané. *Jaleo* por los mismos. Coda por el cpo. de baile. *Boleras* por Antonia Martínez, Adela Guerrero y los Sres. Guerre y Esteve. *Seguidillas gitanas* por Manuela Perea. *Jaleo* por Perea y Atane y *Bailable* final por todo el cpo. de baile.

Confesaba que "el *Rigodón* será muy bueno, pero no me gusta; la *Mazurca* será invención de un genio de la danza, pero no me peto; el *Galop*, el *Britano*, las *Italianas*, la misma *Polca* universalmente celebrada, serán bailes divinos, pero no me llenan", porque lo que en realidad él deseaba ver cuando acababa una comedia no era a un hombre que hacía "juegos de pies con el baile inglés ni la *Gavota*, sino oír aquel repiqueteo de castañuelas que me levanta de la luneta preludiando las inexplicables gracias del *Fandango*" y concluía asegurando que "algunos dirán que tengo mal gusto, que no pertenezco al gran tono; que sé ya lo que dirán"¹⁰¹, pero no le importaba.

A pesar de las rivalidades o contrastes existentes entre los diferentes gustos del público, lo que resulta maravilloso de este momento es la amplia oferta cultural de Madrid, sobre todo teniendo en cuenta el número de habitantes y, aún más, el número real que por su condición económica tenía acceso a estas actividades de forma asidua y continuada. Las clases más populares no podían frecuentar estas diversiones y solían disfrutar de ellas durante las fiestas públicas y los carnavales. Juan Belza señalaba en 1846 que "la multitud se reparte entre los cuatro teatros: Circo, Príncipe, Cruz y Variedades. El primero siempre concurrido; el segundo no tanto (por desgracia); el tercero menos, a pesar de haber mudado de propietario; y el cuarto favorecido por la buena sociedad, a la que está en deber de considerar, cosa olvidada algunas veces"¹⁰². Pero no sólo había actividad cultural en los teatros, existían también las sociedades artísticas y musicales, los teatros particulares y los salones de la aristocracia en los que se organizaban tertulias, conciertos, bailes y pequeñas funciones de teatro casero.

¹⁰¹ Martínez Villegas: *El Fandango*, 15-I-1845.

¹⁰² Juan Belza: "Revista de la semana", *Trono y Nobleza*. V-1846.

CAPÍTULO III. EL TEATRO DEL CIRCO

1. EL TEATRO DEL CIRCO

1.1 El Teatro del Circo como edificio

Construido inicialmente para albergar espectáculos circenses, no tenía la distribución habitual de un teatro respecto a la entrada principal, situada en la Plaza del Rey, ya que el escenario daba directamente a la plaza, posiblemente para facilitar la entrada de los animales¹. Sin embargo, la forma de herradura de la sala sí se asemejaba más a un teatro que a un circo, y Fernández Muñoz opina que lo que era el patio de butacas "debió ser en un principio la pista"². A pesar de su irregularidad inicial, el edificio logró convertirse en un conjunto armónico que, con las reformas impuestas por las nuevas normativas, y sobre todo, gracias a la inversión que en él realizó José de Salamanca, fue transformándose en un cómodo, elegante y espacioso teatro.

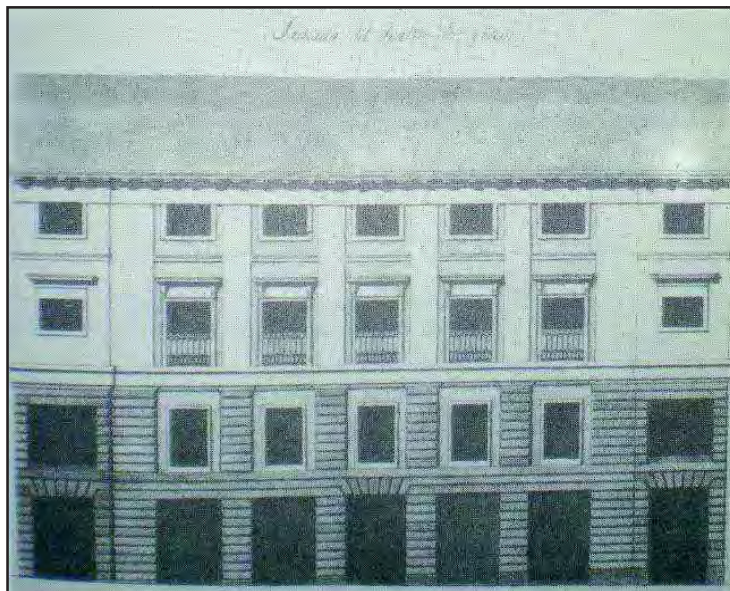


Imagen 46. Fachada del Teatro del Circo a principios de los 1840s. En Ángel Luis Fernández Muñoz, *Arquitectura teatral*.

¹ Ángel Luis Fernández Muñoz: *Arquitectura teatral en Madrid. Del corral de comédias al cinematógrafo*. Madrid: El Avapies, 1988, p. 180.

² Fernández Muñoz: *Arquitectura teatral...*, p. 182.

En un principio tuvo una capacidad de 1.600 localidades aunque, con las sucesivas reformas que se fueron realizando, llegó a albergar a 2.000 espectadores distribuidos en quinientas dos butacas, cuarenta y cuatro palcos, dos anfiteatros y dos galerías. Después de la inauguración del Teatro Real, que tenía una capacidad de 2.400 localidades, pasó a ser el segundo teatro de Madrid en cuanto a dimensiones. A continuación podemos observar un interesante plano del aforo de la sala que se encuentra reproducido en el libro *Manual de teatros y espectáculos públicos* (Madrid, 1860) de Luis García Martín.

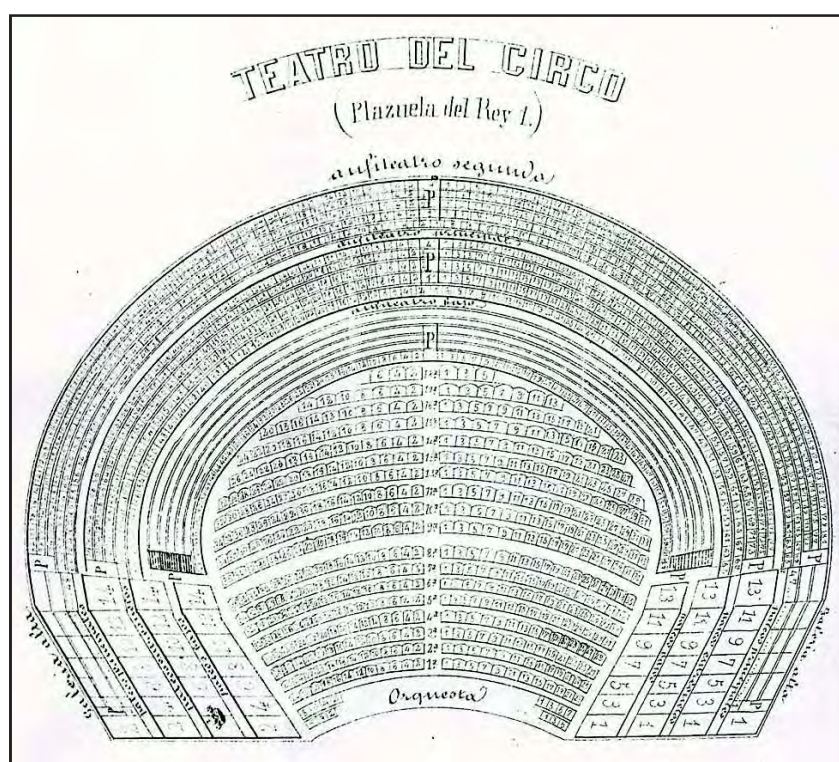


Imagen 47. Plano de la sala del Teatro del Circo.

El edificio fue sometido a diferentes inspecciones. En el Archivo de la Villa se conserva un documento que informa que en 1842 se había iniciado una inspección que tenía que ver con la prevención de incendios y que determinaba que el teatro debía acometer una serie de modificaciones. Entre ellas debían instalar una bomba en el pozo, no en el foso que es donde estaba

ubicada, y abrir dos puertas más hacia la calle. Por ello, en septiembre de 1844 la empresa decidió hacer estas reformas y además se modificó parte de la galería baja de butacas convirtiéndolas en palcos y se aprovechó para engalanar el interior del teatro³. Esto generó la subida del precio de las localidades, elevando las lunetas hasta los dieciséis reales, lo que provocó cierto malestar en el público y la prensa, donde se comentó que no creían que el resultado de estas obras fuera razón suficiente para semejante subida de precios⁴.

Tras la reapertura, algunos periódicos reconocieron las mejoras en cuanto a la comodidad. Por ejemplo señalaban que "efectivamente el teatro ha ganado mucho, pues que su interior presenta un aspecto más grandioso y con más lujo que el que antes ofrecía. También los asientos se han mejorado, y en particular las lunetas donde ahora se está con más comodidad"⁵. Otro cronista se sorprendía de que "la concurrencia fue tan numerosa, como cuando los precios estaban más bajos, de donde se infiere que al público no le debe doler gastar algo más con tal que se le corresponda", además resumía los cambios realizados y destacaba que el teatro "había mejorado extraordinariamente y que presenta un golpe de vista mucho más grandioso que el que antes presentaba. Las lunetas también han sufrido una alteración que las hace mucho más cómodas, y las dos entradas que se han abierto por el centro, nos parecen muy oportunas"⁶. *El Globo* ratificaba que "el aumento de palcos hermosea el teatro", aunque las alfombras que se habían colocado les habían "parecido un lujo extremado"⁷, pero analizaba la subida de los precios de las entradas desde otro punto de vista y explicaba que:

³ "Se principia a trabajar en la mejora del teatro del Circo en el que se construirá otra fila de palcos bajos, siendo adornado todo él tan lujosamente, que su aparato exterior corresponda a la magnificencia de los espectáculos", *Eco del Comercio*, 8-IX-1844.

⁴ *El Castellano*, 24-IX-1844.

⁵ *El Castellano*, 24-IX-1844.

⁶ *Revista de teatros*, 24-IX-1844. Solo se quejaba de que con las nuevas puertas entraba mucho frío al patio de butacas y comentaba que "Sería pues de desear que se evitara tan grave defecto, o bien con unas cortinas o de otra manera equivalente; de lo contrario será muy fácil que se cojan algunas enfermedades en las filas de lunetas correspondientes a las dos puertas".

⁷ Añadía que era "muy posible que dentro de un mes no existan de ellas sino jirones. Puede haber alfombras en ciertos teatros de París, donde por lo regular nadie las pisa que no haya ido en coche, pero ¡aquí en invierno!!". *El Globo*, 29-IX-1844.

si nos suben los precios tenemos derecho para pedir que nos diviertan mucho, y que nos den buenas óperas y buenos bailes. Si, como es de esperar, sucede eso, entonces bien venida sea la subida de los precios. Pagando más, ganamos en la excelencia de los espectáculos, y ganamos también en lo escogido de la concurrencia.⁸

Por otra parte, en abril de 1844 el teatro también había sido revisado por orden del alcalde de Madrid. Según consta en el Archivo Histórico Nacional⁹, dos arquitectos de la Academia de San Fernando realizaron un profundo estudio sobre la seguridad del edificio, llegando a la conclusión de que la cubierta de la platea "está sólida", que la del escenario se asienta sobre muros de carga que "se conservan en buen estado", lo que permitía la apertura de una nueva puerta hacia el jardín, y ratificaba que el coliseo presentaba toda la seguridad necesaria en esta clase de edificios.

En abril de 1845 el teatro permaneció cerrado por diez días, durante los cuales "los palcos y las galerías han sido empapelados, se han forrado nuevamente algunas lunetas, compuesto el techo del teatro y abierto 4 nuevos palcos en la galería alta"¹⁰. En 1846 se llevaron a cabo nuevas reformas, que fueron una vez más reflejadas por la prensa. En esta ocasión "las obras [iban] a ejecutarse en todas las localidades. La galería baja va a desaparecer, y en su lugar se construirán elegantes palcos"¹¹. También en *El Castellano* (1-IV-1846), con motivo de la apertura de la temporada teatral, se hizo referencia a la realización de las mejoras descritas anteriormente.

⁸ *El Globo*, 29-IX-1844.

⁹ AHM, Consejos 11387. Informe de Dionisio Pardo e Isidoro Llanos.

¹⁰ *El Heraldo*, 13-IV-1845.

¹¹ *El Heraldo*, 27-II-1846.

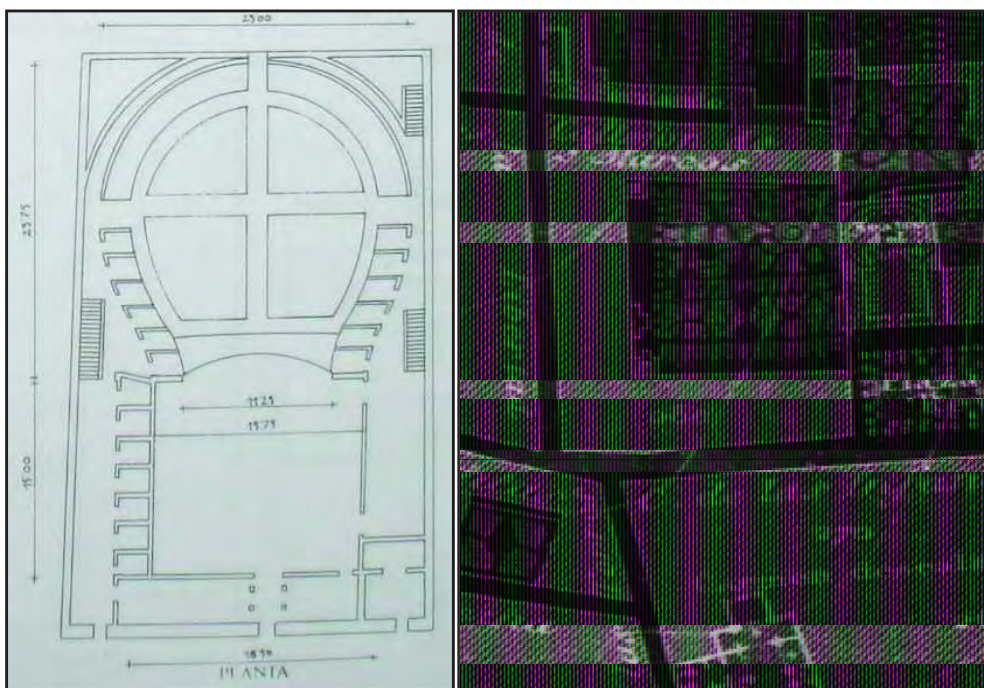


Imagen 48. Planta del Teatro del Circo publicada por Ángel Luis Fernández Muñoz y localización del teatro en el plano de Madrid de 1849.

A finales del año 1847 la prensa pedía, y vaticinaba, la instalación del alumbrado de gas en los teatros porque además de considerar que "cada vez se hace más incómodo e intolerable el alumbrado que se emplea en los teatros", esta forma de iluminación ayudaba a "la brillantez de los espectáculos, a la comodidad del público que asiste a los coliseos, y al lucimiento de estas reuniones". Además, nunca había sido "más fácil y económico que ahora el gas, que ya se usa hasta en las fondas"¹². Si bien para ello habría que esperar casi un año (1848), cuando sin duda se acometió una de las mayores reformas que se desarrollaron en el teatro, y fue entonces cuando se instaló el alumbrado de gas. También se aprovechó para adornar la platea¹³, en la que se barnizaron los antepechos y divisiones de los palcos, se doraron de nuevo sus molduras y se pintó el techo de blanco; para realizar estas decoraciones se contrató a Farnari¹⁴. Por último se colocaron "dos

¹² "Crónica de la Capital", *El Clamor Público*, 6-XI-1847.

¹³ "Crónica de Teatros", *El Espectador*, 27-IX-1848.

¹⁴ "Acreditado artista italiano" que "realizó en la platea el mismo adorno que en el Teatro de Lisboa", *El Clamor Público*, 27-IX-1848.

grandes mamparas en la entrada de las lunetas, para evitar que el viento o el mal olor incomoden a los que están en las filas del centro"¹⁵.

En el verano de 1850 se incorporó una novedad en cuanto a la ventilación, que fue muy bien acogida, y es que se colocaron "unas mangas de aire en las claraboyas, a fin de establecer una ventilación continua, que haga más favorable la estancia en el teatro en esta época de calor"¹⁶.

Hay que recordar que el Teatro del Circo también tenía sus complicaciones desde el punto de vista técnico. Por ejemplo, cuando se estrenó *La Sílfi* en el teatro (1842) no fue posible realizar los característicos vuelos de las bailarinas y, al año siguiente, la *Giselle* se presentó con unos decorados y efectos de maquinaria más pobres y escasos que los que se utilizaban en la producción original parisina. Es cierto que poco a poco se fueron realizando mejoras tanto en la sala como en la dotación técnica y en la maquinaria del teatro, prueba de ello es que en 1845 la prensa señaló que "*Giselle* [se] presentó con algún más aparato y estrenándose una bonita decoración"¹⁷ y además su "maquinaria y aparato escénico han recibido una mejora notable"¹⁸. En 1847, cuando se representó *El Corsario*, precisamente lo que más éxito tuvo, gracias a su elaborada maquinaria, fue el combate naval del último acto. Para Ángel Fernández de los Ríos era "el primer espectáculo de este género que se presenta en los teatros de Madrid al nivel de los adelantos que la maquinaria ofrece en los del extranjero"¹⁹. De la misma opinión era Eduardo Velaz de Medrano que añadió que este combate también era "de lo mejor que se ha visto en Madrid"²⁰.

Las dificultades y peculiaridades espaciales del Circo tampoco pasaron desapercibidas para Grimm quien, en 1846, se lamentaba de que "la poca profundidad de la escena, que no tiene, creo yo, más de cinco o seis planos, no permite dar a los decorados este soberbio desarrollo que se admira en la

¹⁵ *El Clamor Público*, 22-IX-1848.

¹⁶ "Gacetilla de la Capital", *El Heraldo*, 27-VI-1850.

¹⁷ *El Heraldo*, 27-III-1845.

¹⁸ *El Clamor Público*, 27-III-1845.

¹⁹ Ángel Fernández de los Ríos: "Revista mensual", *El Siglo Pintoresco*, junio 1847.

²⁰ Eduardo Velaz de Medrano: "Revista coreográfico musical", *El Español*, 25-VI-1847.

Ópera" parisina, aunque reconocía con agrado que "se saca del estrecho espacio reservado a los maquinistas un partido excelente"²¹.

1.2 La actividad del teatro

El Teatro del Circo ofreció al público novedades y estrenos para todos los gustos, no solo de óperas y ballets, de los que nos ocuparemos más adelante, sino que también albergó conciertos de músicos invitados y bailes populares o de máscaras, que tuvieron gran aceptación en ese momento. De manera más esporádica se incluyó la actuación de algún grupo gimnástico²², o la actuación de algún mago.

Los bailes de máscaras se anunciaban oportunamente en la prensa. Comenzaban a las once y media y había carruajes especiales para los asistentes, a dos reales el asiento, que hacían el recorrido desde las plazas de Santo Domingo, Antón Martín y Mayor hasta el Teatro del Circo. La orquesta estaba compuesta entonces por ciento dieciséis profesores y treinta coristas, y dirigida por Arche y Aguirre. Interpretaban obras de Iradier, Eslava, Mercé, Romero y del propio Arche, y se comentaba que el salón donde se celebraban estaba iluminado con cuarenta y nueve arañas.

Solo entre abril y septiembre de 1844 el Teatro del Circo contó también con una compañía dramática que interpretó catorce obras nuevas: *A un cobarde otro mayor* (19 abr.), *El marido de la bailarina* (4 may.), *El domine en el consejo* (11 may.), *El peluquero en el baile* (14 may.), *Una reina no conspira* (23 may.), *Al César lo que es del César* (9 jun.), *Una retirada a tiempo* (19 jul.), *Dios nos libre de una vieja* (27 jul.), *Dos amos para un criado* (29 ago.), *Un error de ortografía* (17 oct.), *Tretas de amor* (30 oct.), *El alojado* (5 dic.), *Mi dios yo* (22 dic.) y *El novicio o al más diestro se la pagan* (24 dic.).²³

Esta compañía estuvo dirigida por Maiquez y contó con las actrices Joaquina y Carlota Baus, Josefa y Concepción Valero y Jerónima Llorente; y los actores José Valero (1808-91), José Tamayo, Luis Fabiani, Joaquín Arjona, Sobrado y José Pérez Plo. A partir de agosto de 1844 comenzaron a aparecer

²¹ Grimm: "El Teatro del Circo", *La Sylphide*, París, 15-XI-1846.

²² Como los hermanos Turin, *Diario de Madrid*, 14-VII-1842.

²³ Según la *Revista de España, Indias y del extranjero*, pp. 214-24.

en la prensa noticias sobre el final de esta compañía. Un diario adelantaba que estaba “muy próxima a disolverse la compañía dramática del Circo; el Sr. Valero ha rescindido ya su compromiso”²⁴.



Imagen 49. José Valero, Museo Nacional del Teatro. Jerónima Llorente entre 1841-44. Joaquín Arjona, BNE. Y Joaquina Baus. BNE.

En 1845, aunque de manera excepcional, volvieron a representarse obras dramáticas en el Teatro del Circo debido al acuerdo al que llegaron los empresarios del Circo y del Príncipe, según el cual la compañía de ópera del Circo podría actuar en el Príncipe la noche que acordaran ambos empresarios, mientras que la compañía de drama del Príncipe se presentaría en el Circo. Este convenio hizo posible varias representaciones, por ejemplo, la función compuesta por *La segunda dama duende* que terminaba con uno de los actos de la *Gisela*, a cargo de los bailarines del Circo.²⁵ La función “variada” que se celebró en el Teatro del Circo el 26 de septiembre compuesta por una Sinfonía de la orquesta; una comedia por la cía. del Príncipe –con Díez, Lamadrid y Romea– y para finalizar el 2º acto de *Gisela* con Guy Stephan y posiblemente Petipa. O la función que la compañía dramática del Príncipe llevó a cabo en el Circo el 24 de diciembre de 1845, y cuya recaudación fue a beneficio de los actores de la compañía del Príncipe.²⁶

Pero sin duda entre 1842-50 la programación del Teatro destacó por las representaciones de ópera y ballet, por lo que su actividad fue la que se vio más afectada cuando se inauguró el Teatro Real en 1850. A partir de ese

²⁴ *El Heraldo*, 8-VIII-1844.

²⁵ *El Cinife*, 28-X-1845.

²⁶ *El Espectador* publicó el programa de dicha función.

momento, en el teatro se representó sobre todo zarzuela, género que se mantuvo en este coliseo hasta 1876, año en que se quemó el teatro. Martínez Olmedilla señaló que “la Zarzuela nació en el Instituto, se crió en el Variedades y pasó la adolescencia en el Circo, hasta que llegó La Zarzuela [Jovellanos] para acogerla como se merecía”²⁷.

2. LA GESTIÓN DEL TEATRO

Entre 1842 y 1850 el Teatro del Circo tuvo varios empresarios. Su propietario, Segundo Colmenares, lo gestionó hasta 1844, momento en que lo tomó en sus manos José de Salamanca (1844-48). Esta fue sin duda la etapa de mayor esplendor del teatro. Le sucedió Nemesio Pombo (1848-49), que debió de sortear varias dificultades tanto personales como financieras, llevando la empresa finalmente a la quiebra. Después tenemos a Fernando Urríes (1849-50) y por último a Juan de Alba.

2.1 Los inicios (1842-44)

Segundo Colmenares (1801-81), V Conde de Polentinos, era el dueño y empresario del Teatro del Circo, edificio que estaba dedicado a espectáculos de diversos géneros. A partir del 21 de junio de 1842 se comenzaron a ofrecer en este coliseo representaciones teatrales, destacando entre ellas las de óperas y ballets. Primero comenzaron las funciones de ópera, con *La Vestal* de Mercadante y el ballet se presentó en julio con *César en Egipto*²⁸, una obra de concepción italiana puesta en escena por Federico Massini. En este momento pudo existir una curiosa rivalidad o competencia artística porque en el Teatro de la Cruz trabajaba otra compañía de baile “extranjero”, dirigida por el parisino Victor Claude Bartholomin²⁹ (1799-1859). Por tanto no es de extrañar

²⁷ Augusto Martínez Olmedilla: *Los teatros de Madrid: Anecdotario de la farándula madrileña*. Madrid: 1947, p. 37.

²⁸ ballet heroico-histórico de espectáculo en tres actos compuesto y dirigido por Federico Massini: estrenado el 11 de julio. BNE, T/14455.

²⁹ Antes de llegar a Madrid, Bartholomin había trabajado en Lyon, Marsella, Bruselas y Barcelona. Tras dejar España viajó a Estados Unidos. En la compañía de Madrid trabajaban como primeros

la incertidumbre de un cronista de la capital que señalaba que no se explicaba cómo el Circo:

con una compañía de baile numerosa, con artistas de mérito, con un lujoso vestuario y excelentes decoraciones, no es preferido por el público al de la Cruz, que solo cuenta con elementos improvisados e hijo cada uno de distinto padre. Esto debe atribuirse solo a la mala dirección.³⁰

Parece que esta competencia, lejos de ser perjudicial, estimuló a ambas formaciones aunque finalmente, entre la tradición italiana y/o francesa, los madrileños se decantarían por los ballets románticos "a la francesa".

Aunque para eso habría que esperar unos meses porque en marzo de 1843, Aben Zaide escribía que la empresa del teatro era una "empresa en crisis" a la que le vaticinaba "poco tiempo de vida". Además en este mismo artículo, tampoco se mostraba muy a favor de los "tercetos, cuartetos, quintetos y sextetos bailables del universo" y confesaba que solo toleraba los "duetos, porque a dos se bailan las mejores boleras y seguidillas del mundo"³¹.

Quizás esta inestabilidad económica que anunciaba el crítico fuera el motivo por el cual, para ahorrarse algo de dinero, entre abril y agosto de 1843 solo se representaron óperas en el Circo. Sin embargo podemos comprobar que paulatinamente el Teatro del Circo se fue convirtiendo en un teatro favorecido por el público del momento. Un semanario escribía que era "un teatro en el que, aun no habiendo variedad en sus funciones, es el que lleva la preferencia, es quien recibe favor completo y por decirlo así, es el teatro de moda de la capital"³². Se entiende que cuando este cronista habla de "poca variedad" se refiere al estreno de obras nuevas, ya que, revisando la prensa del momento, se puede constatar que la cartelera variaba y alternaba continuamente su repertorio. Otro semanario aprovechó para comentar que, como parecía que la empresa del teatro había "dado muestras de inteligencia y de que sabe comprender las necesidades del público diletante madrileño,

bailarines Hippolyte Monplaisir y Adèle Bartholomin –hija de Victor y futura esposa de Hippolyte– y como director de orquesta Hippolyte Gondois.

³⁰ *La Posdata*, 28-VIII-1842.

³¹ Aben Zaide, *Revista de Teatros*, 16-III-1843.

³² *Revista de Teatros*, 29-XI-1843.

esperamos ver mejoras en el alumbrado, en el servicio del teatro, (...) y en las entradas a lunetas, cuyo paso es estrechísimo, incómodo"³³.

2.2 Los años de esplendor: José de Salamanca

En 1844 el teatro ya estaba en manos de José de Salamanca³⁴. Cuando Salamanca decidió hacerse cargo del Teatro del Circo se puso en contacto con su propietario, Segundo Colmenares, quien ya cansado de lidiar con los artistas, no lo pensó mucho y aceptó las condiciones que le ofrecía el malagueño. Salamanca se encargó del teatro, no con el objeto de hacer dinero, sino con el fin de utilizarlo como escaparate en el que mostrar públicamente sus pompas y su grandeza derrochadora. Un lugar en el que poder exhibirse ante la aristocracia y la burguesía, y que le permitiera además estrechar sus lazos con los círculos de poder, especialmente con la reina quien, además, era una gran aficionada a la música y a la ópera. Salamanca fue consciente de que a través de la gestión teatral del Circo podía consolidar su posición política, y enseguida recogió los primeros elogios como cuando un cronista afirmó que "el Sr. Salamanca es una de las personas que más sacrificios hace por la ilustración de su patria, y merece bien de todas las personas amantes de las bellas artes"³⁵.

Lo cierto es que, independientemente de los verdaderos objetivos de Salamanca, a partir de ese momento y como empresario del teatro "no omitió gasto ni medio alguno para que el teatro favorito de la culta sociedad matritense correspondiera a las muestras de preferencia que de ella recibe"³⁶. De hecho, se comentó que el público que frecuentaba el teatro se había vuelto algo exquisito y que estaba "mal acostumbrado" porque "no se contentan si no con espectáculos coreográficos que, como la *Beatriz*, cuesten siete a ocho mil duros ponerlos en escena. Mucho tememos que sea ésta en lo sucesivo una condición *sine qua non* para la empresa del Circo, si los quiere ver

³³ *La Iberia Musical*, 23-IV-1843.

³⁴ Para profundizar en la biografía de Salamanca ver Florentino Hernández Girbal: *José de Salamanca, El Montecristo español*. Madrid: Lira, 1992. Hernández Girbal: "Genio y aventura del Marqués de Salamanca", *Historia y Vida*, extra 11. Barcelona-Madrid, 1977. Y Pedro Navascués: *Un palacio romántico. Madrid 1846-1858*. Madrid: El Viso, 1983.

³⁵ *El Espectador*, 31-XII-1844.

³⁶ *Eco del Comercio*, 8-IX-1844.

aplaudidos"³⁷. Pero como podemos deducir no todo lo relativo a la gestión del teatro fue siempre tan apacible. Por ejemplo debió hacer frente a una multa de cuatro ducados por haberse vendido más entradas que asientos. Además se le aconsejó que numerara los asientos para evitar que estas situaciones se volvieran a repetir.³⁸

A finales de 1844 el público acudía tan masivamente a este teatro que el Ayuntamiento tuvo que ordenar el tránsito de los carruajes porque colapsaban la circulación de la zona. Incluso se llegó a publicar un bando en la prensa que informaba que los carruajes "se dirigirán por la calle del Barquillo y tomando la esquina izq. de la plazuela del Rey en dirección a la calle de las Infantas y dando vuelta a la plazuela, descargarán e irán a situarse en la calle del Barquillo, volverán a la salida en dirección opuesta, pero marchando en la calle de las Infantas"³⁹.



Imagen 50. José de Salamanca en 1845.

En septiembre de 1844 se publicó en un semanario, quizás como un intento de frenar esta creciente afición al ballet en detrimento del teatro dramático español, un extenso comentario en el que se pedía la consideración de los espectáculos de baile como de segunda categoría. Pero en realidad lo

³⁷ *El Globo*, 29-IX-1844.

³⁸ Archivo de la Villa, Corregimiento, tomo XII. Aunque según *La Cotorra*, VI-1846, parece que este asunto todavía no se había resuelto: "El Circo es el teatro de la gran ópera, tiene hoy una excelente compañía. Sucede, pues, que la empresa distribuye más billetes de entrada que los admisibles para el local. Que la empresa se concrete en esto a las localidades numeradas. Así (...) muchos, con el billete en la mano, se van a dormir sin dinero y sin ver las narices a un cantante".

³⁹ *El Globo*, 21-XII-1844.

que se ponía de manifiesto con este artículo era el malestar que provocaba el éxito del Teatro del Circo, con la excelente acogida de sus representaciones y sus magníficos artistas.

No es que nosotros fallemos en contra del *Lago de las hadas*, de *Gisela o las wilis*, de *La linda Beatriz o el sueño*; bailes que hemos aplaudido una y muchas veces desde las lunetas del Circo, y encomiado en las columnas de nuestro periódico en diversas ocasiones; (...) Nos duele en el alma ver pobladas todas las localidades del Circo en la vigésima representación de un baile mientras suelen aparecer desiertas las de los teatros principales al repetirse por cuarta o quinta vez una producción aplaudida. Nuestros nietos buscarán anhelantes las obras de Gil y Zárate y Zorrilla, de Rubí y Escosura, de Hartzenbusch y García Gutiérrez, de Bretón de los Herreros y la señora Avellaneda, y de otros muchos autores; las aplaudirán en sus teatros; harán de ellas ediciones de lujo, y las estudiarán con detenimiento; de las piruetas y saltos de la Guy Stephan y de Petipa apenas conservarán memoria, luego que el maléfico soplo de la muerte apague la voz de los que ahora batimos palmas cuando los famosos bailarines ejecutan amartelados y coquetones la *Polka* o el *Galop de la pandereta*. Y repetimos que no condenamos esos espectáculos, apetecemos sí que el público los considere como secundarios.⁴⁰

Inevitablemente, durante 1845 continuaron los elogios al teatro y sus producciones, y por extensión a Salamanca. Una de las alabanzas más exaltadas apareció en el diario progresista *El Español*, donde se calificó al Teatro del Circo como "emporio de filarmonía y de la danza", porque consideraba que era "el teatro más concurrido y elegante de la capital de España; por consiguiente es el centro de las notabilidades aristocráticas, democráticas y artísticas" y concluía señalando que aquel que "haya partido de Madrid sin dedicarle una noche, debe anotar esa falta en el libro de las imperdonables"⁴¹. Un ejemplo de la utilización que hizo Salamanca del teatro como escaparate de sus hazañas la encontramos a finales de 1845 cuando, con motivo de su nombramiento como vice-presidente del Congreso, los profesores de la orquesta del teatro decidieron felicitarle dándole una

⁴⁰ *Revista de Teatros*, 29-IX-1844.

⁴¹ "Revista literaria", *El Español*. 13-VII-1845.

serenata, pero al enterarse Salamanca de este hecho, decidió que ésta se celebrara en el propio teatro después de la función,

la orquesta ejecutó varias piezas con el mayor lucimiento. (...) el Sr. Salamanca, siempre espléndido, obsequió por su parte a la orquesta y a las demás personas con un gran número de botellas de Champagne, muchos licores, abundantes dulces y una crecida cantidad de cajones de cigarros que se repartieron entre los presentes, saliendo todos sumamente complacidos y satisfechos del buen rato que disfrutaron.⁴²

El general Fernández de Córdova, amigo íntimo de Salamanca, también dejó un valioso testimonio sobre el lugar que ocupó este teatro dentro de la sociedad de la capital. Afirmaba que en este teatro se ofrecieron "bailes magníficos de gran espectáculo a imitación de los ballets que estaban en Francia en boga" y que en poco tiempo "se convirtió en centro brillantísimo de la sociedad de Madrid, y punto de cita de los muchos y buenos aficionados que encierra". Añadía que "las señoras se presentaban en los palcos y lunetas con mantillas blancas y cubiertas de flores, lo cual daba a la sala una animación y una alegría extraordinarias" y todo ello produjo "un recrudecimiento en la afición por la música"⁴³.

El actor Juan Lombía analizaba la situación teatral madrileña de ese momento, partiendo de la opinión de que había "aumentado el círculo de concurrentes y ha disminuido la afición al teatro". Recordaba que quince años atrás "no había más teatros en Madrid que los de la Cruz y el Príncipe, que apenas estaban concurridos" y que ahora, que además existía el del Circo "que es mucho más grande, resulta un doble espacio para el público y, sin embargo, en el invierno hay días en que se llenan dos veces cada uno de estos teatros, que igualmente se llenan algunos subalternos que antes no había, y además un sin número de teatros caseros o de sociedades particulares" y concluía afirmando que o Madrid había "triplicado su población, lo cual no es

⁴² *El Herald*, 19-XII-1845.

⁴³ Fernando Fernández de Córdova: *Mis memorias íntimas*. Madrid: Veleció, 2007, pp. 273-74. Tomo 2.

así, o son muchas más las personas que en el día asisten a estos espectáculos"⁴⁴.

Esta reflexión realizada por Lombía podemos corroborarla con una noticia que se publicó en 1846 en un diario de la capital, en la que se da cuenta del periplo que tuvo que realizar una persona para conseguir una entrada en alguno de los teatros de la capital. Parece que comenzó por el del Circo, y pasó luego por el Príncipe, la Cruz, y el Variedades, "no encontrando en ninguno de ellos un billete siquiera de ninguna clase". El cronista se sorprendía porque "hace muy pocos años que dos teatros bastaban en Madrid para satisfacer los deseos del público, y tan poca afición había en éste, que aquellos rara vez se veían llenos y aun estaban desiertos la mayor parte del año", sin embargo señalaba que "en la actualidad", además de las sociedades particulares con teatros privados donde los aficionados satisfacen y cultivan su afición, "existen ocho teatros públicos, y con todo no basta para satisfacer los deseos del público muchos días"⁴⁵.

A lo largo de 1846 el dramaturgo Juan Belza escribió en un semanario de la capital varias exaltadas, y posiblemente exageradas, crónicas sobre el teatro, sus artistas, su programación y también sobre su empresario. En abril Belza afirmaba sin reparos que Salamanca era "el primer empresario de Europa; sin duda alguna el más generoso y espléndido", y añadía que "la concurrencia del Circo es brillante y escogida. Indudablemente es el teatro aristocrático, el teatro de la buena sociedad y de gran tono"⁴⁶. Después del verano reflexionaba sobre los motivos que hacían que el público acudiera al Teatro del Circo porque "estuvo concurrido como siempre" a pesar de representarse un ballet ya conocido. Se preguntaba si "la concurrencia era por el baile, si por simpatías a este teatro, si por los nuevos bailarines, o por la encantadora, aérea, graciosa y nunca bien ponderada Guy, aunque pudiera

⁴⁴ Juan Lombía: *El teatro: origen, índole e importancia de esta institución*. Madrid: Sanchiz. 1845, pp. 130-31. En relación a los teatros caseros y las sociedades culturales, ver Ana M^a Freire López: *Literatura y sociedad: los teatros en casas particulares del s. XIX*. Madrid: Instituto de Estudios madrileños, 1996. Cita por ejemplo del Liceo, situado en el Palacio de Villahermosa (actual Museo Thyssen) que comenzó sus actividades teatrales en el suntuoso salón de baile, hasta que se construyó un escenario apropiado. También encontramos detalles sobre el primero de estos teatros caseros surgido en la residencia de la Condesa de Montijo en 1844. Aunque habría que esperar hasta mediados de siglo para que estos teatros particulares adquirieran su verdadera importancia.

⁴⁵ *El Herald*, 9-XII-1846.

⁴⁶ Juan Belza: *Trono y Nobleza*, 26-IV-1846.

también ser por todas estas cosas juntas; lo cierto es, que el público salió muy complacido⁴⁷. En otra crónica, Belza celebraba la escenificación de "¡un baile en el Circo después de tres meses de cesantía!" y escribía más elogios exaltados hacia el Teatro del Circo.⁴⁸

José de Salamanca estaba considerado como un hombre poderoso, de hecho un cronista francés que visitó Madrid en octubre de 1846, con motivo de la boda de Isabel II –y que acudió a las representaciones del Teatro del Circo junto a los escritores Alejandro Dumas y Auguste Maquet, el pintor Louis Boulanger y el arquitecto Léon Ginain–⁴⁹, comparó el poder del banquero con el que ejerció Alejandro Aguado⁵⁰ (1784-1842) en la Ópera parisina, y comentó además que Salamanca "no reina pero gobierna. Es un rey absoluto por la gracia del doblón"⁵¹.

Pero hacia finales de 1846 varios periódicos comenzaron a dejar patente su descontento hacia el Teatro del Circo. Se cuestionaban su programación y sus artistas, y se hicieron algunas comparaciones frente a lo visto en años anteriores. No hay que olvidar que entre abril y agosto de 1846 tuvo lugar en el Teatro del Circo una temporada extraordinaria de ópera, durante la que no se representaron ballets⁵², y puede ser que la falta de estos espectáculos hiciera mella en los aficionados. Un diario conservador publicó un extenso comentario crítico en el que tras hacer un repaso, *grosso modo*, de la trayectoria artística del teatro –en el que recordaba que desde su inauguración pasaron por su escenario ejercicios ecuestres y de circo, bailes de máscaras, conciertos, obras dramáticas, líricas y coreográficas–, calificaba al coliseo como "teatro enciclopédico", y terminaba recomendándole que regresara a sus

⁴⁷ Juan Belza: *Trono y Nobleza*, nº 12, IX-1846.

⁴⁸ Juan Belza: *Trono y Nobleza*, nº 13, IX-1846.

⁴⁹ Grimm comenta que durante una representación en la que Guy Stephan bailó el *Jaleo de Jerez* "con un frenesí, un ardor, una gracia, un abandono prodigioso. Era la coquetería más traviesa y el arrebato más apasionado" hasta el punto que "esa noche reventamos mil pares de guantes amarillos en el Teatro del Circo". Grimm: "El Teatro del Circo", *La Sylphide*, París, 15-XI-1846.

⁵⁰ Militar y banquero de origen español que financió económicamente la Ópera y el Teatro Italiano de París durante más de una década. Gran amigo y protector de Rossini. También creó la *Revue de Paris* y *Le Constitutionnel*. Y fue presidente del Ateneo parisino.

⁵¹ Grimm: "El Teatro del Circo", *La Sylphide*, París, 15-XI-1846.

⁵² Durante estos meses Marius Petipa y Guy Stephan aprovecharon para realizar una gira por diferentes ciudades andaluzas. Más detalles sobre esta gira en Laura Hormigón: *Marius Petipa en España (1844-1847). Memorias y otros materiales*. Madrid: Danzarte Ballet S. L., 2010, pp. 275-94.

espectáculos circenses iniciales, lamentándose de no poder "dirigirle siquiera una galantería" porque:

su estado patológico continúa siendo el mismo [y] la tisis que lo devora, va haciendo progresos (...). Va viendo volarse por entre las bambalinas su antigua gloria, que en vano quieren retener entre gasas y terciopelos los palcos y las lunetas. El extranjerismo corre ya grave riesgo de ser una cosa de mal tono; y ¡ay del Circo el día que el nacionalismo se ponga en moda!⁵³.

En 1847 se produjeron muchos cambios en el teatro: la abrupta e inesperada marcha de Marius Petipa en enero; Petipa padre que también abandonó su cargo de maestro de baile al finalizar su contrato tras la primera temporada; el embarazo de Guy Stephan que la obligó a dejar de protagonizar las representaciones; y algunos bailarines y cantantes que comenzaron a colocarse en otros teatros. Por otra parte, el maestro de baile que sustituyó a Jean Antoine Petipa, Auguste Lefebvre, creó unos ballets que no fueron muy bien acogidos por el público de la capital⁵⁴, a excepción de *El Corsario*, que fue un verdadero éxito. Por consiguiente, a finales de año, un diario señalaba que "el Circo está desierto casi todas las noches, y apenas se ven en él sus cotidianos favorecedores", aunque manifestaba que no todo estaba perdido respecto a este teatro y que podía "rehabilitarse con ajustar una tiple y un tenor mejores que los que ahora tenemos" porque reconocía que "el público de Madrid prefiere este coliseo a todos los demás"⁵⁵.

A principios de 1848 se sufrió en Madrid una importante epidemia de gripe pero, a pesar de ello, la actividad teatral no se detuvo. Por ejemplo en febrero se estrenaba en el Circo una nueva ópera de Verdi, *Macbeth*⁵⁶, y pocos días después se representaba por primera vez en Madrid el ballet *El diablo a cuatro*⁵⁷, que sería el último ballet completo que ofreció la empresa de José de Salamanca al frente del Teatro del Circo ya que, el 8 de abril de 1848, se

⁵³ *El Tiempo*, 8-XI-1846.

⁵⁴ Ver por ejemplo *El Clamor Público*, 2-XI-1847 o *El Popular* 19-XII-1847, que comentó que los libretos de sus ballets eran "insípidos". También se señaló con sorna que sus coreografías habían sido "obras maestras que el público no supo comprender", "Revista de Madrid", *El Heraldo*, 2-IV-1848.

⁵⁵ "Revista de Madrid", *El Clamor Público*, 14-XI-1847.

⁵⁶ Ópera en 4 actos a beneficio de Eusebio Lucini, en la que se estrenaron siete decorados.

⁵⁷ 4-III-1848, en una función a beneficio de Marie Guy Stephan.

cerraba una etapa para la historia de este teatro.⁵⁸ Según explica Hernández Girbal, desde 1847 Salamanca había caído en desgracia como Ministro de Hacienda y por otra parte sus negocios estaban en uno de sus peores momentos, por lo que la gestión del teatro se convirtió en algo prescindible. La inestabilidad de la situación política de Salamanca, que se ratificó con el levantamiento frustrado contra Narváez que tuvo lugar el 7 de mayo de 1848⁵⁹ y en el que el empresario había colaborado desde la sombra, provocó que después de haber permanecido escondido varios días en Madrid, y gracias a la ayuda de amigos como Fernández de Córdova, hacia finales de mayo Salamanca tuviera que salir a hurtadillas camino del exilio en Inglaterra y Francia, que duró hasta noviembre de 1849.⁶⁰

El cese de la gestión de Salamanca al frente del Teatro del Circo trajo consigo grandes transformaciones en el elenco del teatro. Marie Guy Stephan, Clotilde Laborderie, Pierre Massot, el escenógrafo Eusebio Lucini –que fue sustituido por Francisco Aranda–, y el director de orquesta Vincenzo Bonetti, abandonarían Madrid para desarrollar su actividad artística por diferentes ciudades españolas.

Dos años más tarde, en septiembre de 1850, Salamanca ya estaba recuperado moral y económicamente de los avatares que le habían obligado a exiliarse, y quizás como respuesta al hecho de no haber conseguido hacerse cargo de la empresa del Teatro Real, Salamanca logró que el empresario del Teatro de Variedades y del Circo, que entonces era el mismo, le cediera puntualmente la gestión de una compañía lírica que trabajó en el Teatro del Circo del 15 de septiembre al 22 de octubre. Se ofrecieron únicamente doce representaciones de cuatro óperas: *Lucrezia Borgia*, *Maria di Rohan* y *Lucia di Lammermoor* de Donizetti; y *Nabucco* de Verdi. Entre los cantantes se encontraban dos habituales del Circo, Moriani y Ronconi. En realidad esta breve temporada lírica no afectó mucho al Teatro Real, especialmente porque la condición para que se pudiera celebrar era que las funciones terminarían "tan pronto como empiece a funcionar el Teatro Real". Pero lo que sí provocó

⁵⁸ Emilio Cotarelo y Mori: *Historia de la zarzuela desde sus orígenes al siglo XIX*. Madrid, 2001, p. 299, señala erróneamente que Salamanca dejó el Circo en 1847.

⁵⁹ Hernández Girbal: *José de Salamanca...*, p. 353.

⁶⁰ Más detalles sobre esta huida en Hernández Girbal: *José de Salamanca...*, pp. 349-61; y en Fernández de Córdova: *Mis memorias...*, pp. 300-02, tomo 2.

fue que "se contrataran a todos los músicos y al coro antes del tiempo prefijado, con la única intención de privar al Circo de elementos tan necesarios"⁶¹.

2.3 El teatro después de Salamanca: la guerra coreográfica

Durante el mes mayo de 1848 hubo un tímido intento de relanzar otra vez la actividad del teatro, cuya gestión había recaído en Nemesio Pombo, pero no pudo ser. Así que desde finales de junio y hasta el 26 de noviembre – fecha en que se inauguró la nueva temporada teatral con la ópera *Leonora* de Mercadante⁶²–, no hubo más representaciones en el Teatro del Circo. Estos casi 6 meses de inactividad se debieron a los sucesivos problemas económicos que tuvieron los nuevos empresarios, Nemesio Pombo y el compositor italiano Basilio Basili (1804-95). Lo cierto es que Pombo no gozaba de muy buena fama como empresario. Barbieri comentó en 1849 que cuando Pombo estuvo al frente del Teatro de la Cruz "era un embrollón, que ni tenía dinero, ni otros elementos"⁶³. En cuanto a Basili, se había instalado en Madrid desde 1837 y estaba casado con la actriz Teodora Lamadrid (1820-96). Más adelante nos detendremos en él.

La prensa fue informando puntualmente sobre los avatares que iba sufriendo la empresa. Por ejemplo un diario elogiaba los "sacrificios" que ambos empresarios estaban haciendo para que "no quede Madrid sin ópera el invierno, y sin pan quinientas personas que viven de este teatro", además explicaba que estaba previsto que Basili viajara en breve "a Italia y a París (...) con objeto de contratar las primeras partes"⁶⁴ de las compañías lírica y de baile. Pero lo cierto es que pocos días antes de la reapertura, Basili había dejado de formar parte de la empresa del Circo, quedando Pombo como único empresario.⁶⁵

⁶¹ F. Montemar: "Revista de Teatros", *La Ilustración*, 14-IX-1850.

⁶² La compañía de baile no se presentó hasta el 28 de diciembre, cuando se estrenó un nuevo ballet: *El diablillo y la aldeana*, también conocido como *Foleta o el diablillo y la aldeana*.

⁶³ Casares: *Francisco Asenjo Barbieri...*, p. 85.

⁶⁴ "Miscelánea: El Heraldo". *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 6-IX-1848.

⁶⁵ *El Espectador*, 11-X-1848.

Nemesio Pombo había intentado imitar la fórmula que tantos éxitos le había proporcionado a Salamanca: llevar a escena grandes ballets románticos escenificados con lujosas producciones y protagonizados por una bailarina que hiciera las delicias del público, como lo había hecho Guy Stephan. Así que en diciembre de 1848 aparecería por primera vez en el Teatro del Circo la joven bailarina italiana Sofía Fuoco, una morena varios años más joven que Guy Stephan, que hizo su estreno con *Foieto o el diablillo y la aldeana*. Ambas bailarinas hicieron furor en Madrid, hasta el punto de ser utilizadas como “abanderadas” de la llamada “política o guerra coreográfica”⁶⁶ que tuvo lugar durante cinco meses en 1850.

Pero a pesar de la reciente reapertura celebrada a finales de 1848 y de intentar representar nuevas producciones, entre el 6 y el 17 de marzo de 1849, el Teatro del Circo –que ahora se denominaba de la Ópera–, volvía a cerrarse por los problemas económicos de Nemesio Pombo para mantener la actividad teatral. Los diferentes impagos que mantenía provocaron que le fuera retirada la licencia para continuar con las representaciones. Se conserva un expediente en el que, además de la copia de este documento que se le hace llegar a Segundo Colmenares como dueño del Circo, para que pudiera arrendar de nuevo el local a quien quisiera, se incluye una carta del propio Colmenares, del 25-VIII-1849, en la que explica que también existen

varias reclamaciones a Pombo de cuando era empresario del Teatro de la Ópera, una del 8 de marzo último, suscrita por todas las partes que componían las compañías coreográfica, lírica y de orquesta pidiendo que se les pagase los sueldos convenidos en sus contratas.⁶⁷

En *El Heraldo* no comprendían “la razón de crisis tan repetidas, que además de mantener en continua zozobra a músicos y danzantes, traen en perpetua agonía a los pacientes abonados”. Se mostraba todavía más extrañado de estas “perpetuas alarmas de disolución de compañías y clausura del coliseo, cuando el público (...) no ha dejado de favorecerles con su

⁶⁶ Hernández Girbal: *José de Salamanca...*, pp. 368-71. A lo largo de estas páginas hace una descripción detallada de la guerra coreográfica, aportando detalles de las piezas que se bailaron, y del lamentable comportamiento de los asistentes que se vivía durante estas representaciones de baile.

⁶⁷ AHN, Consejos. Leg. 11416.

asistencia"⁶⁸. Otro diario corroboraba que al Circo tampoco le había fallado el público, sino que se había "echado de menos la inteligencia, la actividad y principalmente la variedad"⁶⁹.

A finales de mayo de 1849 terminaba el contrato de Sofia Fuoco y Gustave Carey, aunque la italiana regresaría al teatro en 1850, y un nuevo empresario ya había tomado las riendas del Teatro del Circo, se trataba de Fernando Urriés.⁷⁰ Este nuevo empresario no era del todo ajeno al teatro, ya que durante la etapa de Salamanca había ejercido como gerente de la compañía.⁷¹ Pero a pesar de este cambio, entre el 4 de junio y el 10 de noviembre de 1849, no hubo más representaciones en el Teatro del Circo, y las de ballet no se reanudaron hasta febrero de 1850. Debemos señalar que, en esta ocasión, la inactividad de la compañía de baile no se debió a la mala gestión de la nueva empresa, sino a problemas con los permisos y licencias. De hecho, un diario comentó que desde el día 22 de septiembre estaba "pendiente de resolución" la instancia presentada por el empresario del Circo para que se le "conceda ajustar una compañía de baile extranjero", y ante tal incertidumbre, la empresa no se decidía "a emprender los ajustes de los artistas"⁷². Más adelante encontramos noticias que explican que la licencia se le había otorgado al Teatro del Drama⁷³, antes de la Cruz pero, finalmente, y gracias a que no lograron formar la compañía de baile en el plazo que tenían previsto para ello, a pesar de las numerosas prórrogas que el Ministro de Gobernación le otorgó al Teatro de la Cruz,⁷⁴ la concesión pasó al Teatro del Circo. Debemos recordar que con el *Real Decreto orgánico de los teatros del reino y reglamento del teatro español* de 1849 solo podía existir una compañía de baile en uno de los dos teatros líricos de Madrid.⁷⁵

⁶⁸ "Gacetilla de la Capital", *El Heraldo*, 8-III-1849.

⁶⁹ "Resurrección", *La España*, 18-III-1849.

⁷⁰ *El Observador*, 15-III-1849; *El Clamor Público*, 1-V-1849; *El Observador*, 3-V-1849; "Crónica de Teatros", *El Clamor Público*, 7-VI-1849.

⁷¹ Víctor Sánchez: *Verdi y España*. Madrid: Akal, 2014, p. 23.

⁷² *El Clamor Público*, 29-IX-1849.

⁷³ *La Época* y *El Clamor Público*, 12-X-1849.

⁷⁴ *El Clamor Público*, 26-X-1849.

⁷⁵ *Real Decreto orgánico de los teatros del reino...*, Art. 49, p. 9.

El 21 de febrero de 1850, tras más de seis meses de espera, se representó el primer ballet, *Manon Lescaut*⁷⁶. Y parece que el público había echado en falta esta clase de espectáculos porque según Navarrete "el Circo nos recordaba a sus épocas más felices" cuando era "el centro del buen tono y la elegancia" ya que esa noche "habían vuelto todos sus abonados" y el nuevo ballet "dejó muy complacidos a los numerosos y aristocráticos espectadores"⁷⁷. En esta crónica, Navarrete también comentaba que el teatro estaba gestionado no por un empresario, sino por una nueva empresaria, "una opulenta viuda que había tomado el teatro". Parece ser que se trataba de Encarnación Serrano⁷⁸, una mujer sumamente aficionada a la música que había heredado una fortuna considerable y que "no podía hacer mejor uso de sus millones que invertirlos en el fomento y protección del arte escénico"⁷⁹. No podemos confirmar que esto fuera cierto. Pero el asunto no estuvo exento de polémica ya que una semana más tarde, se seguía hablando de ello en la prensa.⁸⁰

Como ya hemos señalado, una de las mayores novedades que ofreció el Teatro del Circo en la primavera de 1850 fue la de reunir sobre su escenario a Sofia Fuoco y Guy Stephan. La primera en aparecer fue la Guy, el 15 de marzo, con el ballet *La Aurora*, y después con *El lago de las hadas* y *Gisela*. El 27 de mayo, estrenó un nuevo ballet, *La corte de Luis XIV*, creado especialmente para ella por Appiani. El 16 de abril fue el turno de la Fuoco, que eligió para su *reentré* el ballet *Los cinco sentidos*. Por una parte, los antiguos admiradores de la Guy estaban ansiosos por verla bailar de nuevo en Madrid, después de dos años de ausencia del teatro en el que había cosechado tantos éxitos en anteriores temporadas. Por otra, muchos esperaban contemplar de nuevo a la joven Fuoco, bailarina que se había despedido del público madrileño unos meses antes y que despertaba gran expectación por tener un estilo, y escuela, muy diferente a la Guy.

Todo ello provocó que las dos bailarinas formaran parte, aunque involuntariamente, de la llamada "guerra coreográfica" o como la calificó un

⁷⁶ Ballet en 3 actos compuesto por Appiani. Música de Bellini e H. Gondois. Con S. Fuoco, Dor, Robert, M^a Edo, Malasaña, Villetti. El libreto de este ballet no ha aparecido hasta el momento.

⁷⁷ Ramón de Navarrete: "Revista de Madrid", *La Ilustración*, 2-III-1850.

⁷⁸ "Gacetilla, *La España*, 3-III-1850.

⁷⁹ "Gacetilla, *La España*, 3-III-1850.

⁸⁰ Ramón de Navarrete: "Revista de Madrid", *La Ilustración*, 9-III-1850.

periódico, que curiosamente se denominaba a sí mismo "risueño", "la guerra civil o sea el triunfo de los tobillos"⁸¹, que tenía lugar en la platea del Teatro del Circo, y que no estuvo promovida por una verdadera apreciación artística de las bailarinas, sino que tuvo un claro origen político, y podríamos decir que también comercial, llegando incluso a las casas, tertulias y salones. El público se dividió en dos bandos, pero los verdaderos protagonistas de esta rivalidad fueron José de Salamanca que lideraba a los *guyistas* –que representaban a la burguesía y se distinguían por un clavel rojo en la solapa–, y el general Narváez que encabezaba a los *fuoquistas*, quienes lucían un clavel blanco. Durante varias semanas cada grupo acudía al Teatro para aclamar y arrojar flores y regalos a su bailarina preferida, llegando a ser más de cincuenta los ramos y coronas que caían a los pies de ambas cada noche.⁸²



Imagen 51. Algunas de las caricaturas que aparecieron publicadas en *La Linterna Mágica*, 1-VI-1850.

Un diario reconoció que, durante esos meses, "la mejor comedia, la más sublime tragedia, el drama de más merito, la ópera de mayor precio por su armonía, su dulzura, su riqueza no causarían hoy en Madrid la mitad del entusiasmo que causan media docena de piruetas"⁸³. El asunto llegó a cobrar tal relevancia que hasta en el diario parisino *La Presse* se publicó una columna

⁸¹ *La Linterna Mágica*, 1-VI-1850. Además de incluir varias caricaturas, como las que hemos reproducido, se trata de una extensa crónica que aborda varios aspectos de actualidad en ese momento: la reciente "guerra coreográfica", la aceptación de los hombres bailarines, la acogida del ballet frente a otros espectáculos, etc.

⁸² *La España*, 25-VI-1850.

⁸³ "Gacetilla", *El Popular*, 12-VII-1850.

comentando la situación de rivalidad entre ambas bailarinas, y la cantidad de obsequios que recibían durante cada representación.⁸⁴ Al parecer, llegó un momento en que estos regalos "con que muestran su simpatía sus apasionados, no son ya arrojables, y es preciso la cooperación de algún individuo de la orquesta para que lleguen a manos de las sífides"⁸⁵.

Ramón de Navarrete recordaba que la Guy solía decir "con los ojos llenos de lágrimas" que "cada noche, volvía a mi casa en un coche atestado de flores"⁸⁶. Se podría decir que esta absurda guerra, a la manera de la vivida en París años antes con Taglioni y Elssler, terminó tras una representación de *La madrileña*, paso español donde la "Guy hizo un extraordinario alarde de gracia, arte y seducción"⁸⁷. Salamanca le lanzó a la francesa un *bouquet* en cuyo interior había escondida una pulsera de brillantes que ella se colocó y mostró al público con orgullo, lo que provocó una atronadora ovación de los asistentes, en especial de los *guyistas*, y la despechada salida de Narváez del teatro.

Toda esta farsa en la que se vieron envueltos el baile y las bailarinas y que tampoco tenía que ver con el auténtico hecho escénico que se representaba, contribuyó sin duda a que intelectuales de la talla de Barbieri manifestaran públicamente su rechazo a una manifestación artística que nada tenía que ver ni con el hecho extra-teatral ni político-comercial que se producía cada noche. Como ejemplo de ello encontramos un comentario de Barbieri, publicado en un semanario de la capital, en el que señalaba que el único teatro de la capital que había estado en activo durante el mes de julio había estado "en manos, o por mejor decir, en pies y piernas de sífides que se disputan la posesión del *jardín del valenciano*" en alusión a la cantidad de ramos que habían recibido en cada representación, además de "diamantes, rosas y claveles que ruedan a los pies de la Fuoco y de la Guy". Más adelante reconocía que se alegraba de que el "furor pedestre" hacia estas bailarinas hubiera terminado.⁸⁸

⁸⁴ *La Presse*, París, 5-IX-1850.

⁸⁵ *La Época*, 17-VII-1850.

⁸⁶ Ramón de Navarrete, que en ocasiones escribía con el seudónimo de Asmódeo, publicó sus "Cartas" en *La Época*, 21-IX-1873.

⁸⁷ Hernández Girbal: *José de Salamanca...*, p. 371.

⁸⁸ Francisco A. Barbieri: "Crítica Musical", *La Ilustración*, 3-VIII-1850.

Con los posibles beneficios que la empresa hubiera podido recaudar durante este periodo, se podría pensar que ésta había logrado cierta solvencia, pero en realidad no andaba tan boyante ya que, en junio, se había comentado que "la empresa del Circo se halla (*sindineritis*) muy apurada", y a continuación enumeraban las diferentes deudas que mantenía con algunos artistas del teatro.⁸⁹

A partir del 1 de julio de 1850 se suspendieron las representaciones en los teatros madrileños, pero se anunció que el Teatro del Circo (o de la Ópera) y el del Instituto (o de la Comedia) continuarían abiertos durante los dos meses de verano pero "bajo los auspicios de una nueva empresa", al frente de la cual estaba el actor Juan de Alba. Según se publicó, el Circo "daría tres días a la semana funciones coreográficas", en las que participarían la Guy, la Fuoco y la Vargas. Mientras que en el Instituto continuarían las representaciones de "verso alternando con los *Oles* y *Jaleos*"⁹⁰.



Imagen 52. Dos viñetas sobre bailarinas aparecidas en *La Ilustración*, 6-VII-1850.

⁸⁹ *La España*, 23-VI-1850.

⁹⁰ *La España*, 23-VI-1850.

En alguna ocasión, también se invitó al Circo a la compañía de baile del Instituto⁹¹, por lo que en una misma función pudo verse actuar a tres grandes bailarinas del momento: Guy, Fuoco y Josefa Vargas. El Teatro del Circo mantenía su compañía de baile nacional, que durante el mes de julio de 1850 estuvo dirigida por Antonio Ruiz, y que contaba entre sus primeras boleras con Josefa Vargas y Petra Cámara.⁹² Esta actividad escénica, y sobre todo las disputas entre los partidarios de una u otra bailarina dieron lugar a la siguiente redondilla:

los fuoquistas son estúpidos,
los guyistas animales,
los camaristas estóridos⁹³
y los varguistas bestiales.⁹⁴

Llama la atención la generosidad que manifestó la nueva empresa del Circo con los bailarines ya que, durante el mes de julio, se celebraron varias funciones a beneficio, entre ellas las de Guy Stephan, Fuoco, la de las boleras Vargas y Cámara, Laborderie, Dor, Massot, e incluso las jóvenes bailarinas María Edo, Villetti y Malasaña tuvieron el suyo.⁹⁵ Pero según las noticias publicadas, parece que esta generosidad empresarial pudo jugarle una mala pasada a Alba, ya que las representaciones no se mantuvieron en el Teatro del Circo durante los dos meses previstos⁹⁶, sino que terminaron el 30 de julio, con el beneficio de Appiani, director de la compañía de baile del teatro. En septiembre de 1850, el empresario del Teatro de Variedades también asumió la gestión del Circo, con la idea de "representar en él zarzuela"⁹⁷, aunque ya hemos visto que del 15 de septiembre al 22 de octubre se llevó a cabo en el Teatro del Circo una pequeña temporada lírica a cargo de José de Salamanca.

⁹¹ Como la función celebrada el 26-VI-1850, a beneficio de Carlos Atané, director de baile del Teatro de la Comedia. Participaron Guy Stephan, Fuoco, la bolera Josefa Vargas y toda la compañía de baile de aquel teatro.

⁹² *La España*, 6-VII-1850. También figuran como bailarinas Antonia y Carmen Martínez y Susana Aguader.

⁹³ Según la RAE: Falto de razón y discurso.

⁹⁴ *La España*, 24-VII-1850.

⁹⁵ *La Época*, 17-VII-1850.

⁹⁶ *La España*, 9-VIII-1850.

⁹⁷ F. Montemar: "Revista de Teatros", *La Ilustración*, 14-IX-1850.

No debemos pasar por alto que, como bien señala Cambronero⁹⁸, los primeros meses de 1850 fueron cumbre en la historia de la coreografía y la danza matritense ya que, en los teatros más importantes de la capital, fueron contratadas las cinco estrellas de la danza del momento: la gaditana Josefa Vargas⁹⁹ (1828-?) conquistaba frenéticos aplausos con el *Ole* en el Teatro del Instituto; la sevillana Manuela Perea¹⁰⁰, *la nena*, (1828-?) recogía los suyos con *El jarabe gaditano* en el Teatro de la Cruz; la también sevillana Petra Cámara (1827-?) hacía lo propio con *El polo del contrabandista* en el Teatro del Príncipe; y Sofía Fuoco y Guy Stephan en el Teatro del Circo.

Fue tal la repercusión social que alcanzaron los bailes y las bailarinas en el Madrid de 1850 que incluso se publicó, en la imprenta de José M^a Ducazcal, un librito titulado *Competencia coreográfica. Colección de las composiciones poéticas y apuntes biográficos dedicada a las señoras Guy Stephan, Fuoco, Vargas, Perea y Cámara*.¹⁰¹



Imagen 53. Petra Cámara, Josefa Vargas y Manuela Perea (la nena).

3. ESCENOGRAFÍA

Como hemos apuntado anteriormente, no podemos obviar el papel fundamental que tuvieron el vestuario y la escenografía en los ballets

⁹⁸ Carlos Cambronero: *Crónica del tiempo de Isabel II*. Madrid: La España moderna, 1896, p. 236-37.

⁹⁹ Se la denominaba habitualmente "la sílfide macarena". *La Época*, 10-VII-1850.

¹⁰⁰ Fue la que menos participó ya que en junio ya estaba embarazada.

¹⁰¹ BNE, 1/43516.

románticos, hasta el punto de que la grandiosidad de los decorados era un "requerimiento *sine qua non* para el éxito de un espectáculo"¹⁰². Tanto los elementos de la puesta en escena, como la música y la coreografía debían "contribuir a crear el sentido de lugar"¹⁰³, y se esperaba que recrearan con propiedad, autenticidad y realismo los lugares en los que se iban a desarrollar cada una de las escenas de un ballet o representación teatral.¹⁰⁴

3.1 Características generales y escenógrafos más destacados

En 1840 José Planella publicó en Barcelona "la única propuesta teórica" de nuestro siglo XIX titulada el *Arte de la perspectiva y aplicación de ella al palco escénico*. Se trata de un "sencillo pero completo tratado de perspectiva pensando en ayudar al que él llama pintor escénico, dándole unos consejos generales para luego mostrarle la técnica de la composición de los decorados"¹⁰⁵.

Durante la primera etapa del romanticismo español perduró el neoclasicismo, debido sobre todo a la aportación de varios escenógrafos italianos. Para Navascués estos pintores de escena fueron "el soporte más firme de nuestra escenografía, comenzando por la labor desarrollada por los hermanos Tadey"¹⁰⁶. También hay que destacar a la familia Lucini¹⁰⁷ (Francesco, Giuseppe y Eusebio) afincada primero en Barcelona y luego en Madrid, quienes influirían en la pintura de escena realizada por los decoradores españoles, en los que nos detendremos más adelante. Sin olvidarnos de Bonardi, de Giorgio Bussato ni tampoco de Augusto Ferri

¹⁰² Juan P. Arregui: *Los arbitrios de la ilusión: los teatros del siglo XIX*. Madrid: ADE, 2009, p. 450.

¹⁰³ Arkin y Smith: "National dance in the romantic ballet"..., p. 24.

¹⁰⁴ Para profundizar en el edificio, la escenografía y la maquinaria teatral del siglo XIX ver Arregui: *Los arbitrios de la ilusión...*; Para detalles sobre la arquitectura teatral, escenografía, maquinaria, iluminación y efectos especiales durante la segunda mitad del siglo XIX ver M. J. Moynet: *El teatro del siglo XIX por dentro*. Madrid: ADE, 1999; Relacionado más en concreto con España y sobre aspectos del edificio teatral ver Fernández Muñoz: *Arquitectura teatral...*; y sobre escenografía y escenógrafos, Joaquín Muñoz Morillejo: *Escenografía española*. Madrid: Real Academia de San Fernando, 1923; Ana M^a Arias de Cossío: *Dos siglos de escenografía en Madrid*. Madrid: Mondadori, 1991; Pedro Navascués: "Las máquinas teatrales: Arquitectura y escenografía" en *Arquitectura teatral en España*. Madrid: Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, 1984.

¹⁰⁵ Navascués: "Las máquinas teatrales..."

¹⁰⁶ Procedían de Milán. Trabajaron en Madrid desde finales del siglo XVIII hasta la época de Fernando VII. En Navascués: "Las máquinas teatrales..."

¹⁰⁷ Más sobre los Lucini en Arias de Cossío: *Dos siglos de escenografía...*, p. 89 y sig.; y Navascués: "Las máquinas teatrales".

(1829-95), quien “introdujo la luz y el color que faltaban en Lucini” mostrándose “más atento al vitalismo de la escenografía que a su exacta construcción. Ferri incorporó el lirismo romántico y expresivo”¹⁰⁸.

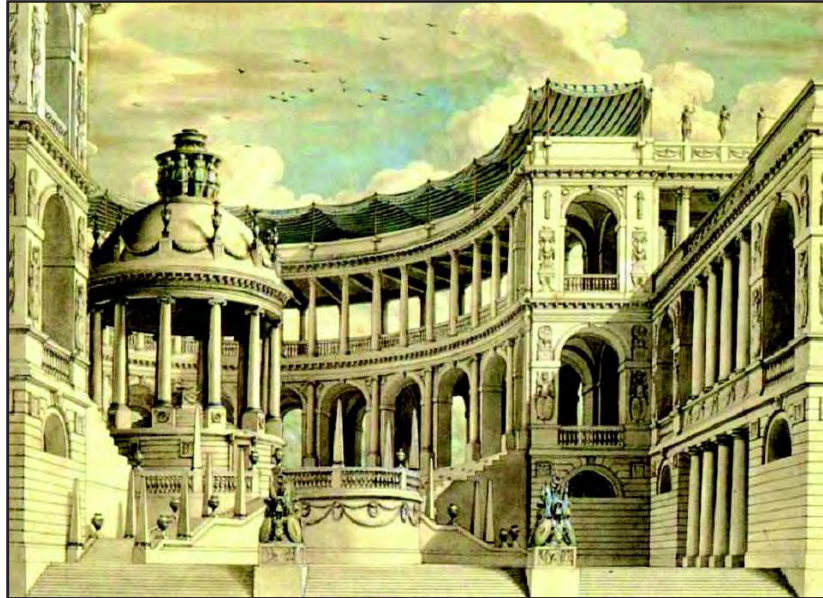


Imagen 54. Boceto escenográfico de Giuseppe Lucini para el Teatro Sta. Creu de Barcelona, ca. 1800. Institut del Teatre.

Posteriormente la influencia vendría de escenógrafos franceses como Cicéri y sus discípulos Cambón o Cagé. Arias de Cossio explica que, durante la década de 1840, los escenógrafos otorgaron a la escena un "realismo de carácter geográfico preciso" y además se irían "incorporando detalles costumbristas o incluso anecdóticos", que aumentaban el realismo de la escena.¹⁰⁹ Mientras que los escenógrafos italianos tuvieron una gran aceptación en Madrid, el que podríamos llamar grupo francés se asentó principalmente en Barcelona, sin olvidar que también trabajaron en Madrid pintores franceses como Philastre.¹¹⁰

En el caso de España, Arregui señala además que, durante el siglo XIX, se extendió en la escenografía "una concepción general, una manera de hacer común en la que el dominio francés se asentó sobre los tradicionales fundamentos italianos, renovando los modos y la factura de la pintura

¹⁰⁸ Navascués: “Las máquinas teatrales”.

¹⁰⁹ Arias de Cossio: *Dos siglos de escenografía...*, p. 100.

¹¹⁰ Navascués: “Las máquinas teatrales”.

teatral" y, al contrario que en otros lugares, no se consideraron escuelas antagónicas sino que "acabaron mezclándose en una misma *manera*"¹¹¹. Entre los escenógrafos más relevantes que trabajaron en los teatros españoles durante este periodo, los diferentes autores consultados citan, por ejemplo, a los hermanos Tadey, Cesar Carnevali, Giuseppe (José), Francesco y Eusebio Lucini, Augusto Ferri, Giorgio Bussato, Francisco Aranda o Philastre, entre otros.¹¹²

Una peculiaridad de la pintura de escena de la época era que, al ser ésta la parte de la producción que menos presupuesto recibía, los teatros del momento solían aprovechar las decoraciones antiguas usadas en otras representaciones. Estos telones se repintaban y restauraban para obras nuevas, hasta que verdaderamente se deshacían de viejos. Por eso se le daba tanta importancia al estreno de alguna "decoración" en una representación, acontecimiento que por supuesto recogía la prensa, y servía de aliciente para el público. Sabemos de la opulencia con la que solían escenificarse las representaciones líricas y los ballets en la Ópera de París, pero no hay que olvidar que esta reutilización o adaptación tanto de vestuario¹¹³ como de decorados procedentes de otras obras se mantuvo como una constante en el ejercicio teatral decimonónico, no solo en España, sino en los mayores teatros de Europa.

Complemento indispensable de los telones era el sistema de alumbrado del escenario, para el que se utilizaba un sistema de ringlas de luces en el telar y en los varales, colocados en distintos puntos del escenario. Éstos daban una luz difusa que favorecía la libertad de la pintura del escenógrafo. Para iluminar de otra manera habría sido necesario eliminar las bambalinas y los bastidores. Cuando por ejemplo en una escena era necesario que el personaje jugara con el reflejo de su propia sombra, como en el *paso de*

¹¹¹ Arregui: *Los arbitrios de la ilusión...*, pp. 403-04.

¹¹² Más información sobre estos escenógrafos en Arregui: *Los arbitrios de la ilusión...*, pp. 404-08 y p. 413; Arias de Cossío: *Dos siglos de escenografía...*; Navascués: "Las máquinas teatrales".

¹¹³ Marian Smith: *Ballet and opera in the age of Giselle*. Princeton University Press, 2000, p. 51. La autora señala la cantidad de trajes originales y aquellos que fueron adaptados para los ballets creados a mediados del siglo XIX en la Ópera de París.

la sombra del ballet *La Ondina*, se utilizaba la lámpara Drummond¹¹⁴. Hay que recordar que la iluminación con gas aplicada al teatro no se introdujo en Madrid hasta 1848, precisamente en el Teatro del Circo.

3.2 Eusebio Lucini

No podemos dejar de referirnos a la importante labor desempeñada por Eusebio Lucini (1814-81), como pintor de escena y director de la maquinaria del Teatro del Circo durante varios años. Lucini realizó las escenografías tanto de las óperas como de los ballets que se representaron en el teatro.

La familia Lucini¹¹⁵ procedía de Reggio Emilia (Italia) y según Arias de Cossio, este escenógrafo "representa entre nosotros la tradición italiana y el gran dominio de la maquinaria teatral"¹¹⁶. Eusebio se formó con su padre Francesco (1789-1846), quien trabajó desde 1814 en los teatros de Barcelona, Valencia y Madrid, adonde llegó en 1838, y pronto comenzó a diseñar para los principales teatros de la capital. Francesco destacó por "lo agradable de sus lienzos, la exactitud e imitación de los árboles, los interiores y la buena combinación de las luces..."¹¹⁷.

Entre 1835-37, Eusebio viajó a Italia para completar sus estudios, y desde 1840 trabajó en Madrid, primero dos años en el Teatro de la Cruz y a partir de 1842 como pintor y director de la maquinaria del Teatro del Circo. Desde 1848 lo compaginó con su actividad en el Gran Teatro de Liceo de Barcelona donde se relacionó con un grupo de importantes escenógrafos franceses, como Philastre, Cambón, Pourchet y Cagé. En 1850 regresó al Teatro del Circo y entre 1851-56 fue escenógrafo del Teatro Real de Madrid,

¹¹⁴ Para más detalles sobre la iluminación utilizada en los teatros del XIX ver el apartado dedicado al alumbrado escénico en Manjarrés: *El arte en el teatro...*, pp. 172-73, y el último capítulo de Arregui: *Los arbitrios de la ilusión...*, dedicado también a la iluminación teatral de la época.

¹¹⁵ Giuseppe (1770-1845) fue el primero en asentarse en Barcelona en 1800.

¹¹⁶ Arias de Cossio: *Dos siglos de escenografía...*; Arregui: *Los arbitrios de la ilusión...*, p. 404 y p. 413.

¹¹⁷ Muñoz Morillejo, citado en Arias de Cossio: *Dos siglos de escenografía...*, p. 91. Entre los trabajos de Francesco destaca por ejemplo, el interior del Templo de Vesta diseñado para *La Vestal de Mercadante* representada en el Teatro del Príncipe; una parte de los decorados que realizó para *La Redoma encantada* (1839); y el baile *Pizarro o la conquista de Perú* (1843), estrenado en el Príncipe bajo la dirección de Victor Bartholomin y con música de Gondois. También se le encargó, durante la temporada de 1839-40, la ejecución de un nuevo telón de boca para el Teatro de la Cruz.

donde pintó los decorados de varias decenas de óperas como *L'elisir d'amore*, *Ernani*, *Lucía di Lammermoor*, *Nabucco*, *Rigoletto*, etc.

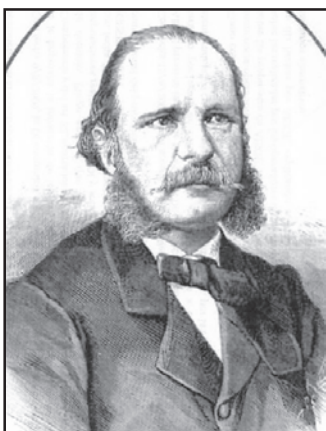


Imagen 55. Eusebio Lucini hacia 1881.

Eusebio Lucini logró convertirse en uno de los pintores escénicos más activos y destacados de la España isabelina¹¹⁸, y formó parte de un grupo de escenógrafos teatrales italianos entre los que predominaba el anecdotismo y el cartón piedra, que utilizaban para ilustrar el lujo y la grandiosidad. Lamentablemente de su trabajo como escenógrafo no ha sobrevivido nada, a excepción de pequeños grabados publicados en la prensa madrileña, y lo poco que conocemos de sus escenografías es gracias a las descripciones de la época. A pesar de la escasa información, Navascués considera que “las escenografías de Lucini revelan un gusto inequívocamente italiano en la línea rígida de Alessandro Sanquirico, uno de los más sobresalientes escenógrafos de la Scala de Milán, cuya obra debió conocer personalmente Eusebio Lucini”¹¹⁹.

Podemos afirmar que Lucini fue casi exclusivamente el único pintor de escena que trabajó en el Teatro del Circo durante esta etapa. Solo encontramos algunas excepciones puntuales como en el estreno de *César en Egipto* (1842), ballet en el que Pedro Ronzi se encargó de pintar “la primera decoración del 3^{er} acto”¹²⁰, o en 1848, cuando Lucini se marchó a Barcelona y parece que fue sustituido por Francisco Aranda. De hecho, cuando en mayo de ese mismo

¹¹⁸ Navascués: “Las máquinas teatrales”...

¹¹⁹ Navascués: “Las máquinas teatrales”...

¹²⁰ *Diario de avisos de Madrid*, 7-XI-1842.

año se representó *El pescador napolitano o el talismán* se anunció que se estrenarían tres decorados nuevos de Aranda. Y cuando se escenificó *Los cinco sentidos* (1849), un diario señaló que en el ballet se estrenarían "dos decoraciones pintadas por MM. Coutier y Gouseau"¹²¹. Lo mismo sucedió en *Catalina o la hija de las montañas*, donde se explicó que los decorados del nuevo ballet eran obra de Coutier y Couseau, "pintores de este teatro"¹²².

En 1850 Lucini se encontraba de nuevo en el Teatro del Circo donde se encargó de realizar la escenografía para *La corte de Luis XIV*, cuya "decoración del último acto agradó sobremanera"¹²³ por su "sorprendente efecto"¹²⁴. Y es que reproducía un salón de Versalles con altísimas columnas iluminadas todas ellas con luces de gas que ascendían en espiral.

Si bien podemos decir que la pintura de escena que se creó para los espectáculos representados en el Teatro del Circo tuvo prácticamente un único responsable, el diseño de vestuario estuvo a cargo de diferentes personas a lo largo de los años: José Foresti diseñó para el teatro en 1842-43, Antonio Gilly en 1844, Manuela Fariñas y Lorenzo Paris entre 1844 y 1847, Lorenzo Paris en solitario en 1848, Carmen Bagá y Juan Planas durante 1849 y F. Suárez en 1850.



Imagen 56. Lorenzo Paris. BNE

Es incuestionable que el Teatro del Circo de Madrid se convirtió en un referente cultural, artístico y social durante la década de 1840 y todos estos aspectos fueron sobradamente reconocidos tanto por la prensa como por la

¹²¹ *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 25-I-1849.

¹²² *La Época*, 13-IV-1849.

¹²³ "Crónica de Teatros", *El Clamor Público*, 26-V-1850.

¹²⁴ *La Época*, 28-V-1850.

sociedad madrileña del momento. Con la variedad de espectáculos que se presentaron en el teatro, contribuyó notablemente a modificar el concepto de las diversiones de aquella época, dando a conocer a artistas europeos de renombre de los que sólo se tenía noticia por la prensa extranjera. A su vez, estos artistas contribuyeron a que fuera de España se creara cierta fama alrededor del Teatro del Circo, como ocurriría por ejemplo con Glinka en sus *Papeles españoles*, con Alejandro Dumas en *De París a Cádiz* y hasta Gautier, quien aludía a este coliseo en varios pasajes de su novela *La maja y el torero*, como en el que dice que “para encontrar a Andrés era necesario frecuentar el salón del Prado, los teatros del Circo y del Príncipe, los cafés elegantes y los demás centros de reunión de la gente de postín”¹²⁵.

4. LA ACTIVIDAD MUSICAL EN EL TEATRO DEL CIRCO

4.1 La orquesta

La orquesta que trabajó en el Teatro del Circo fue progresivamente ampliándose y mejorándose en su calidad técnica. A lo largo de las temporadas recibió opiniones muy dispares en cuanto a su calidad, y las referencias a ella solían ser más habituales y detalladas en las reseñas líricas que en las de los ballets. En junio de 1842 comenzaron las representaciones de la nueva compañía lírica formada en el Teatro del Circo. Tras la primera ópera que se presentó, *La Vestal*, se señaló que “la orquesta tampoco vale gran cosa”¹²⁶, mientras que para otro diario la orquesta podía “adjudicarse una gran parte de los aplausos”¹²⁷ del estreno. En ocasiones se criticó que la orquesta “marchaba a la aventura, independiente de las voces y aún sin curarse de si se cantaba o no”¹²⁸. Espín y Guillén, desde la *Iberia Musical y Literaria*, también se mostró muy crítico con la orquesta después del estreno de *Saffo* (ago. 1842), si

¹²⁵ Teophile Gautier: *La maja y el torero*. Madrid: Nostromo, 1975, p. 59.

¹²⁶ *El Heraldo*, 30-VI-1842.

¹²⁷ *Gaceta de Madrid*, 25-VI-1842.

¹²⁸ *Revista de Teatros*, 10-VII-1842.

bien reconoció que en *Adelia* (sep. 1842) "desempeñó bastante bien su papel"¹²⁹.

En marzo de 1843 se comentó que en el *Aria* con coros¹³⁰ compuesta especialmente por Ramón Carnicer para el tenor Sínico, fue donde "la orquesta estuvo más feliz"¹³¹. Al inicio de la nueva temporada, en abril, se señaló con aprobación que la empresa había "introducido en la orquesta aquellas reformas y mejoras que ha creído más convenientes para el mejor éxito de las representaciones líricas"¹³². En septiembre del mismo año, Aben-Zaide comentó con indulgencia, tras una representación de *Lucrezia Borgia*, que "en la orquesta hubo sus descuidillos, si el juicio se refiere a la primera noche"¹³³.

En septiembre de 1844 se publicó en la prensa que la orquesta del teatro estaba compuesta por cincuenta y nueve músicos¹³⁴, mientras que el coro estaría formado por cuarenta y tres cantantes de ambos sexos, dirigidos entonces por Juan Ugalde.¹³⁵ Un mes más tarde un diario de la capital señaló que el Circo contaba con "una orquesta y unos coros tan buenos como los de la Grande Ópera de París y La Scala de Milán"¹³⁶.

Integrantes de la Orquesta del Teatro del Circo en Septiembre de 1844 ¹³⁷		
Cuerda	Violines	Rafael Pérez, Juan Álvarez, Manuel Rodríguez, Salvador Bort, Roberto Bull, Manuel Tubado, Eduardo Ficher, Tomás Plo y Ricardo Ficher
	Violines 2 ^{os}	Luis Beldrof, Mariano Ferruz, Antonio Larru, Tomás Sancho, Agustín Argenti, Francisco Felequia, Vicente Juárez, Pascual Arche, Diego Sánchez y Ventura Montero
	Violas	Manuel Rueda, Leandro Ruiz, José Lloret y Ventura Tegedor

¹²⁹ Espín y Guillén: *La Iberia Musical y Literaria*, 25-IX-1842.

¹³⁰ Esta pieza se interpretó en varias funciones combinadas celebradas el 23, 24 y 25-II; 5 (noche) y 12-III-1843. Más detalles en el Anexo II dedicado a la cartelera. Barbieri informa sobre las obras que compuso Gaztambide para esta función en Emilio Casares: *Francisco Asenjo Barbieri...*, p. 17.

¹³¹ *El Anfión Matritense*, 7-III-1843.

¹³² *El Anfión Matritense*, 16-IV-1843.

¹³³ Aben-Zaide: *Revista de Teatros*, 28-IX-1843.

¹³⁴ *Revista de Teatros*, 24-IX-1844.

¹³⁵ Durante la temporada de 1842-43 el director del coro y primer apuntador fue Antonio Oller. *Diario de Avisos de Madrid*, 8-VI-1842.

¹³⁶ *El Clamor Público*, 15-X-1844.

¹³⁷ *Revista de Teatros*, 24-IX-1844.

	Contrabajos	Pedro Costa, Luis Cepeda, José Puig, Casimiro Arroyo y Santiago Pérez
	Violonchelos	Ramón Goicoechea, Cayetano Storioni, Raimundo Foletti, Salvador Lloria y Luis Muñoz
Viento	Flautas	Pedro Sarmiento, Mariano Ramón Ruiz y José Izquierdo
	Oboes	Antonio Romero y José Villó
	Fagotes	Camilo Mayller y Benigno Acuña
	Trompas	Manuel Sacristán, José Pero, Joaquín Martínez y Jorge María Rodríguez
	Clarines	Lesmes Ramos y Ramón Robira
	Clarinetes	Juan Ficher y Mariano Ruiz
	Trombones	Francisco Fusler, José Mor y Celestino Ferrer
	Cornetas de pistón	José de Juan y Juan Carretero
Percusión	Tímpano y Triángulo	José Ramos
	Timbal	Ángel Carrillo
	Bombo	Ramón Pida
	Platillos	Narciso Caballé
Arpa		Roberto Bull

Parece que durante estos primeros años fue mejorando el desempeño de la orquesta ya que, además de los comentarios positivos que se fueron publicando, se escenificaron óperas verdianas como *Nabucco* o *I Lombardi*, que estaban concebidas como gran espectáculo, y que no podrían haberse llevado a cabo sin unas mínimas condiciones. A las que hay que añadir el hecho de contar con solistas de primer orden como el propio Ronconi, que había estrenado el papel de Nabucco en la Scala, y que lo representó en el Teatro del Circo en 1846. Por otra parte, tras el estreno del ballet *La Péri* (1844), Ramón de Navarrete consideró que la orquesta "tocó con su afinación y seguridad de costumbre"¹³⁸. Al año siguiente, después de la primera representación de *La Ondina* (1845), un crítico señaló que la música del ballet había sido "admirablemente ejecutada por los individuos de la orquesta"¹³⁹. Y en 1848 se reconoció que el conjunto "cumplió con su deber"¹⁴⁰ durante las representaciones de *El diablo a cuatro*.

¹³⁸ Ramón de Navarrete: *El Heraldo*, 16-XI-1844.

¹³⁹ "Crónica de Madrid", *El Heraldo*, 31-VII-1845.

¹⁴⁰ "Variedades. Teatro del Circo", *El Popular*, 9-III-1848.

4.2 Las representaciones operísticas

Los espectáculos líricos se convirtieron en uno de los ejes artísticos fundamentales del Teatro del Circo. Ya hemos visto que desde junio de 1842 comenzó a trabajar en el teatro una compañía de ópera, e incluso se informó en la prensa de que el propio Carnicer había viajado a Milán para contratar "una compañía de ópera y otra de baile, italianas ambas"¹⁴¹. Según comentó Carmena Millán, durante "los ocho años que duraron las representaciones de ópera" en el Teatro del Circo y "sobre todo en 1845-46, se ofreció al público cuanto podía apetecer"¹⁴². Entre 1842 y 1850 se pusieron en escena más de 900 representaciones de ópera y actuaron sobre el escenario del Teatro del Circo algunos de los mejores artistas líricos del momento como las sopranos Rita Basso Borio (1818ca.-?), Cristina Villó (1818-53), Orsola Bertolotti, Fanny Tacchinardi Persiani (1812-67), Isabella Ober-Rossi (1815-52), Rosalía Gariboldi (?-1886), Laura Giovannoni, Giovanna Ronconi, Ángela Giovanelli, Carlotta Gruitz; y las contraltos Ángela Moreno Farro y Amalia Maiquez.



Imagen 57. Las sopranos Basso-Borio, Persiani y Cristina Villó.

Entre los tenores podemos destacar algunas de las grandes estrellas del momento, como Manuel Carrión (1807-76), Napoleón Moriani (1808-78), Lorenzo Salvi (1810-79), Geremia Bettini (1821-98), Giuseppe Sinico (1836-1907), Enrico Tamberlick (1820-89) y Pedro Unanue (1814-46). Los bajos Ignazio Marini (1811-73), Eliodoro Spech y Francisco Salas (1812-75), y los

¹⁴¹ *Revista de Teatros*, 16-IV-1842. El viaje duró poco más de un mes.

¹⁴² Luis Carmena Millán: *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde 1738 hasta nuestros días*. Madrid: 1878, p. 107.

barítonos Giorgio Ronconi (1810-90), Celestino Salvatori (1804-75), Enrico Morelli Ponti y Raffaele Ferlotti (1819-91).

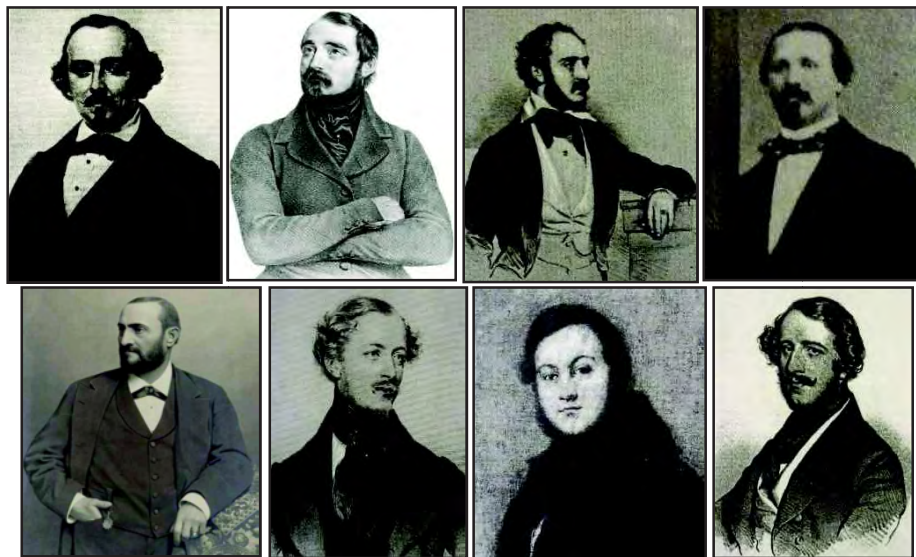


Imagen 58. Los tenores Carrión, Moriani, Salvi, Bettini y Tamberlick. Los bajos Ronconi y Marini, y el barítono Ferlotti.

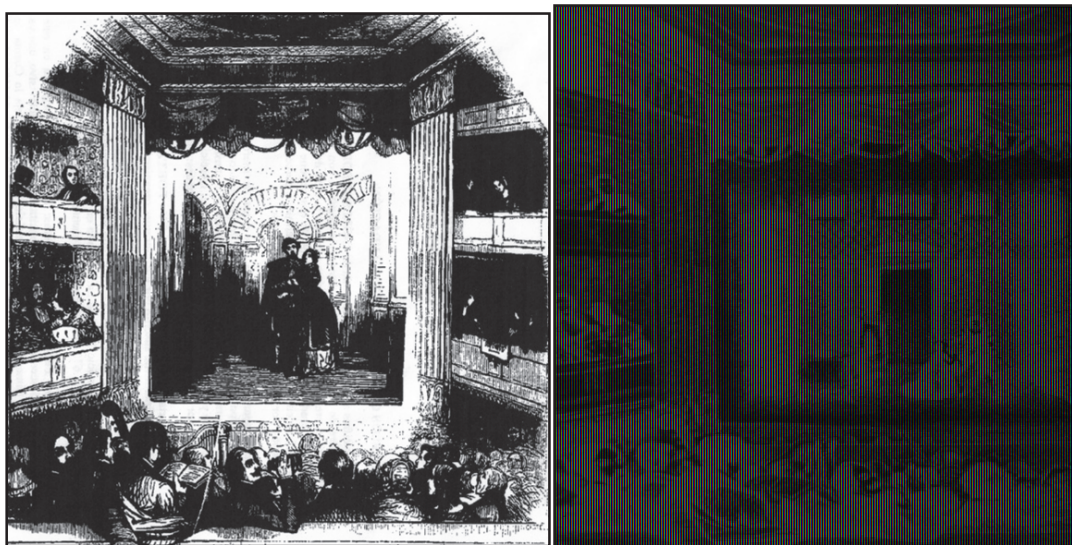
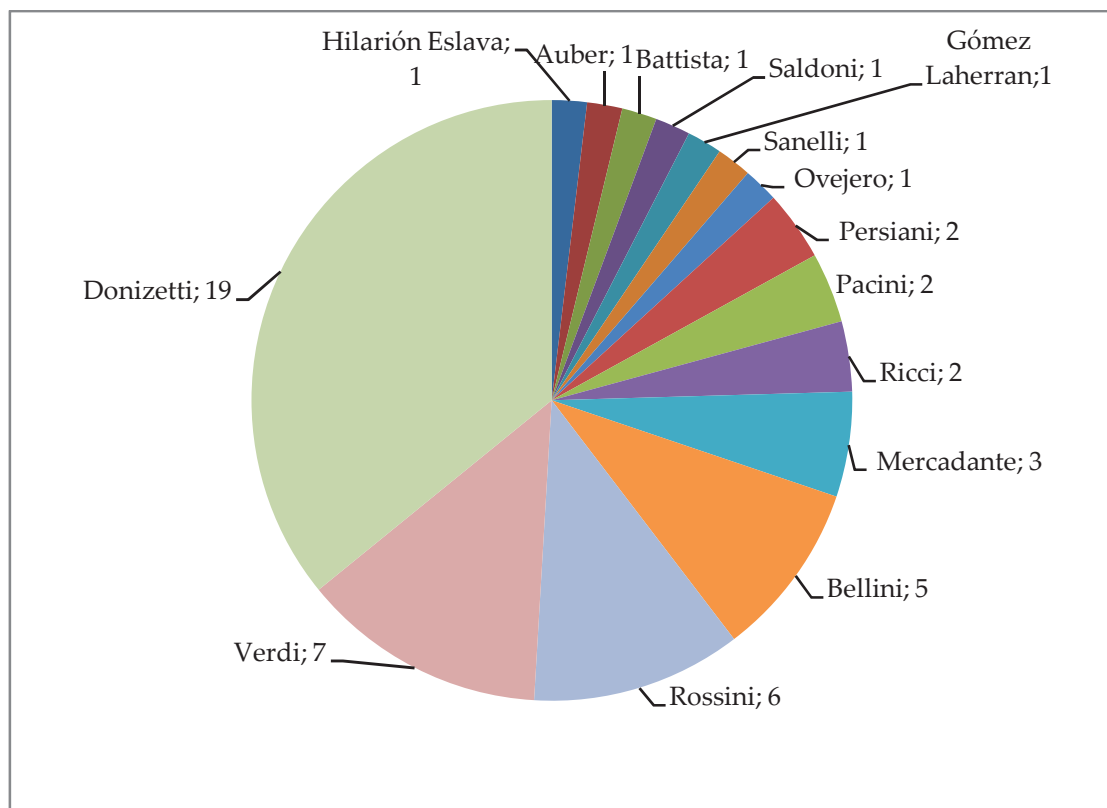


Imagen 59. Dos óperas representadas en el Teatro del Circo: Tamberlick y Gruitz en *Anna le Prie* y una representación de *Maria di Rohan* en 1843.

Estos cantantes, junto a los integrantes del coro del teatro, interpretaron un vasto repertorio operístico compuesto por cincuenta y tres títulos entre los que se incluían obras de los autores de moda. En el gráfico que reproducimos a continuación podemos observar que, entre 1842-50, los compositores más

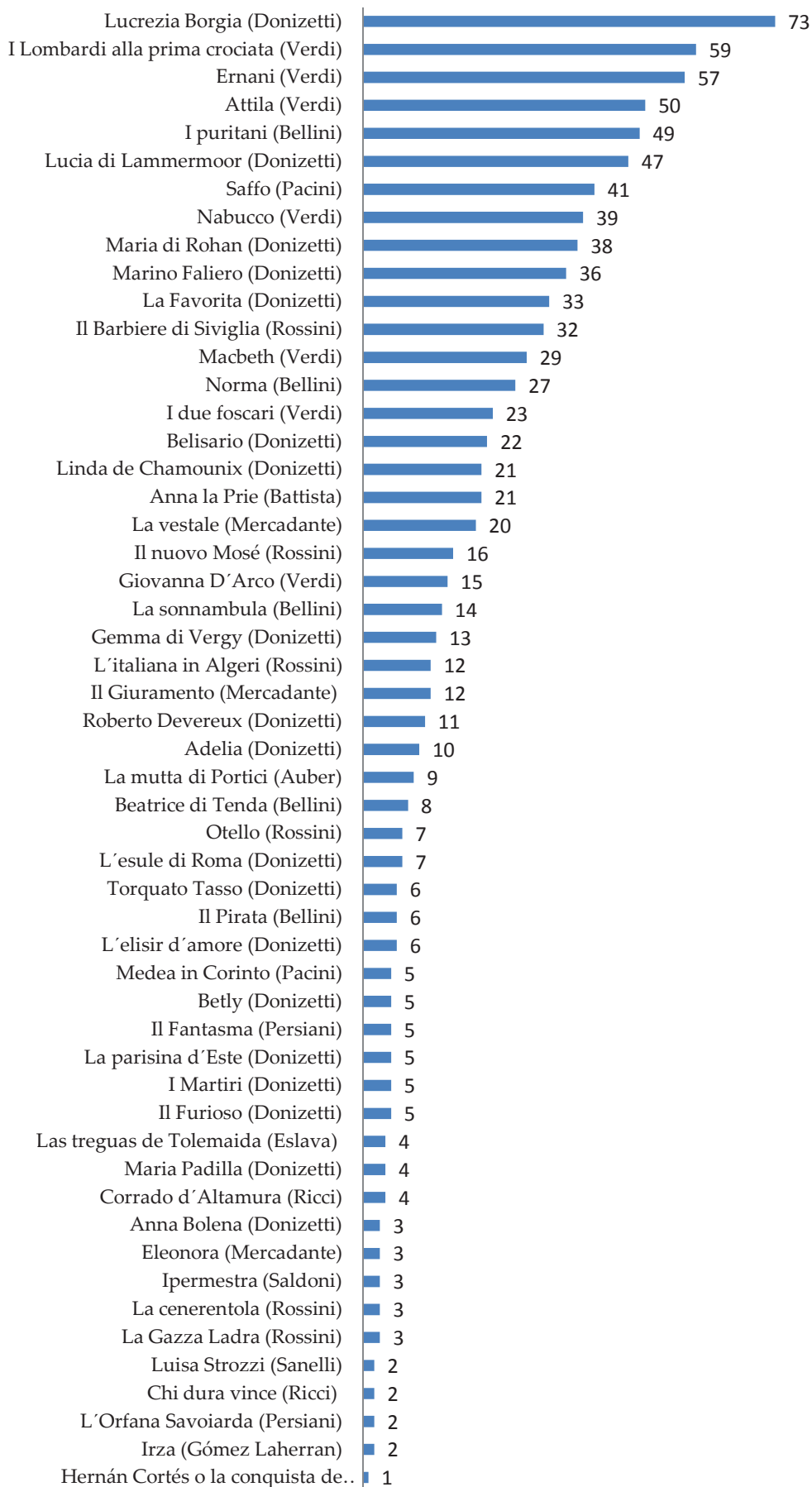
representados en el Teatro del Circo fueron Donizetti –con diecinueve obras–, seguido de Verdi con siete, Rossini con seis, y Bellini con cinco óperas.



En cuanto al número de representaciones, la ópera más escenificada en el Circo durante estos años fue *Lucrezia Borgia*, que alcanzó las setenta y tres representaciones, seguida de tres títulos compuestos por Verdi, con lo que se manifiesta la presencia del "furor verdiano" que se experimentaba en el momento en Madrid, y que se desarrolló especialmente en el Teatro del Circo. Estas tres óperas fueron *I Lombardi...* que se pudo ver en cincuenta y nueve ocasiones, *Ernani* en cincuenta y siete –ópera que según explica Sánchez catapultó internacionalmente a Verdi¹⁴³– y *Attila*, el cuarto título más representado durante estos años y que se puso en escena en cincuenta ocasiones. A continuación incluimos un gráfico en el que se puede observar el número de representaciones que alcanzó cada ópera escenificada en el Teatro del Circo. En el Anexo II se dispone de más información sobre la programación de cada una de estas óperas en el Circo.

¹⁴³ Sánchez: *Verdi y España...*, p. 28.

Representaciones de cada ópera en el Circo, 1842-50



Ya hemos señalado que las óperas que se representaban y/o estrenaban en la Ópera de París incluían, obligatoriamente, al menos un divertimento de ballet, generalmente en el 3^{er} acto. En varias de las óperas que se escenificaron en el Teatro del Circo también se incluyeron los correspondientes bailables, aunque debemos señalar que, tras consultar los libretos de las puestas en escena madrileñas, en muy pocos casos se señalaba en ellos la existencia de dicho bailable, por lo que esta información hemos tenido que obtenerla en las crónicas de la prensa y en los avances de la cartelera, donde solía especificarse si en la ópera se ejecutaba alguna danza o no.

Ópera	Bailables	Temporada
<i>Saffo</i> , de Pacini	Bailable de ocho parejas compuesto por Federico Massini.	1842 1843-44
<i>Betty</i> , de Donizetti,	Petit y Morra interpretaban un <i>Paso a dos</i> .	1842
<i>La Favorita</i> , de Donizetti	En el 2º acto Laborderie, Galby y Petipa bailaban un <i>Terceto</i> . Y Neodot y Gourdoux un <i>Paso a dos</i> . Bailables compuestos por Massini.	1843 1844-45
<i>Il nuovo Mosé</i> , de Rossini	Tenía bailables sin especificar. En los libretos consultados ¹⁴⁴ no se señalan los bailables, pero la prensa sí hablaba de su existencia. ¹⁴⁵	1843-44
<i>I Martiri</i> , de Donizetti	En el libreto no se nombra al coreógrafo pero en el 2º acto se señala que "algunas jóvenes danzan en torno del carro, arrojando flores" ¹⁴⁶ . Además la prensa publicó que en el 2º acto había un divertimento de baile compuesto por Jean Bapstiste Barrez, ¹⁴⁷ en el que Petit Stephan y Laborderie bailaban un <i>Paso a dos</i> . ¹⁴⁸	1845
<i>La mutta di Portici</i> , de Auber. Guy Stephan interpretó a	En el 1º acto se bailaba una <i>Guaracha</i> por Edo, Flores y dieciséis mujeres del cuerpo de baile. En el 3º acto se bailaba la <i>Tarantela</i> por Ferdinand, Massot y ocho parejas del cuerpo de baile. ¹⁴⁹	1847

¹⁴⁴ BNE, T/24947 y T/12205.

¹⁴⁵ *La Iberia*, 8-X-1843 comentó la posibilidad de que los bailables de la ópera fueran suprimidos, añadiendo que "en tal caso, al que diese tal orden sería necesario formarle causa por delito de *mutilador de spartittos*". En la reseña del estreno no especificaron si hubo bailes o no. Sin embargo, en la función combinada del 25-XII-1843, se incluyó el "bailable de Moisés".

¹⁴⁶ BNE, T/25000, p. 23.

¹⁴⁷ *Diario de Madrid*, 15-II-1845.

¹⁴⁸ *El Clamor Público*, 23-II-1845.

¹⁴⁹ BNE, T/25037; T/14880 y T/22378.

Fenella, la muda		
<i>Macbeth</i> , de Verdi	En el libreto no se especifican las danzas pero, en la 1ª escena del 3º acto indica: "las brujas giremos pues en alegre danza en torno del espumante calderón donde va a cumplirse nuestra obra y confeccionarse el conjuro. Y vosotros espíritus blancos y negros ¡acompañadnos en esta danza! vosotros que sabéis leer el futuro, venid a acompañarnos a vuestras tres hermanas. ¡Danzad, danzad, danzad!". En la 3ª escena de este mismo acto se explica que "descienden los espíritus y mientras danzan entorno a Macbeth, las brujas cantan" ¹⁵⁰ .	1848

4.3 Los conciertos

Pero en el Teatro del Circo, además de la incesante actividad lírica, también se ofrecieron grandes conciertos protagonizados por destacados intérpretes, junto con algunas presentaciones puntuales de otros músicos que tenían lugar durante los entreactos de algunas óperas o ballets.¹⁵¹

	Intérpretes	Fechas de los conciertos
Guitarristas	Luigi Legnani	7-VIII-1842
	Stanislaw Szczepanowski	5-VI-1850
Oboísta	Pedro Soler	21 y 25-V-1844
Violinistas	Alexandre Joseph Artot	1, 2, 4 y 6-IV-1845
	Ole-Bull	6, 8, 15 y 16-X-1845
	Pablo Desvernine	20-XII-1845
	Teodoro Hauman	25 y 30-IV-1849
	Vicente Bianchi	10 y 15-XI-1849
	Antonio Bazzini	24 y 25-XII-1849 y 1-I-1850
Violonchelista	Pedro Laureatti	19 y 21-VIII-1845
Clarinetista	Victor Blancou	12 y 13-II-1846
Flautista	Pedro Villeti	4-V-1850
Pianistas	Franz Liszt	31-X y 2, 5 y 9 y 21-XI-1844
	J. B. Marchal	2-VII-1845
	Fernando Arizti	20-XII-1845

¹⁵⁰ BNE, T/23020 y T/10396, pp. 10 y 12.

¹⁵¹ Para conocer el programa y las piezas que se interpretaron durante estos conciertos consultar el Anexo II dedicado a la cartelera.

	Anton de Kontski	22 ¹⁵² , 23 y 29-III-1849 y 13-III-1850
--	------------------	--

Los guitarristas Luigi Legnani –que apareció anunciado en la prensa como Luis Lignaño–, y S. Szczepanowski –músico polaco establecido en Londres–, no ofrecieron un concierto como tal, pero sí interpretaron varias piezas durante los entreactos de un ballet completo y durante una función combinada. Pedro Soler, presentado como primer oboe del Teatro de la Ópera italiana de París, actuó durante los intermedios de una ópera y un ballet. J. B. Marchal fue anunciado como pianista del emperador de Rusia.¹⁵³ Los habaneros Desvernine (violín) y Arizti (piano) interpretaron juntos algunas piezas musicales durante los intermedios de *Maria de Rohan*. Victor Blancou fue publicitado como “condecorado con el primer premio del Conservatorio de Paris y profesor del Gimnasio musical”. Antonio Bazzini fue introducido en la capital como primer violín de la corte de Florencia y Parma, condecorado con la medalla de oro de mérito en las artes por el rey de Prusia. Del pianista Anton (Antonio) de Kontski debemos señalar la dura crítica que Barbieri publicó en las páginas de *La Ilustración*. En ella, además de comentar que en España había mejores pianistas que él, como por ejemplo Pedro Albéniz o Guelbenzu, afirmaba que la pieza que le dedicó Kontski al rey no era nueva, sino que ya la había editado en París y dedicada a otra persona.¹⁵⁴

Pero sin duda las representaciones que más expectación recibieron fueron las que realizó Franz Liszt en 1844. Sus actuaciones, a las que acudió la reina y por las que cobró 2.000 mil francos por representación, le valieron la concesión de la orden de Carlos III al mérito artístico y un alfiler de brillantes. Tras la entrega de esta condecoración, un periodista, movido por el patriotismo musical, y claramente dolido porque le lloviesen los regalos a los invitados extranjeros mientras que una afamada actriz como Matilde Díez no era galardonada con ninguna condecoración, publicó en *El Fandango* el siguiente comentario:

¹⁵² Esta primera función fue a su beneficio.

¹⁵³ *Diario de Avisos de Madrid*, 2-VII-1845.

¹⁵⁴ En Emilio Casares: *Francisco Asenjo Barbieri: El hombre y el creador*. Madrid: ICCMU, 1994, pp. 88-89 vol. 1.

Agradecido el famoso Liszt a las demostraciones de aprecio que le ha dispensado esta Corte, se propone recorrer las primeras capitales de España, por ver si, además de la Cruz de Carlos III y del consabido alfilerillo de brillantes, reúne una buena cantidad de dobloncejos con que poderlo pasar, en extranjía, algo mejor que algunos célebres artistas españoles que están acaso pereciendo de hambre en su patria. Desengañémonos, lo primero que debe aprender un artista para prosperar es saber dar en la tecla. La notabilidad húngara entiende este busilis a las mil maravillas. Maneja el teclado que es un primor.¹⁵⁵

Liszt quiso mostrar su agradecimiento al público de Madrid por su calurosa acogida y solicitó a la empresa del Circo dar un concierto a beneficio de los establecimientos de beneficencia. El teatro inmediatamente le mostró todo el apoyo necesario para llevarlo a cabo y éste se celebró el 21-XI-1844. Según comentó *El Herald*, a la puerta del teatro recibían los donativos de los asistentes la Guy Stephan y la Gariboldi. Otro diario lamentaba que “este concierto atrajo mediana concurrencia, por la fatal casualidad de estrenarse en el Príncipe una comedia del Sr. Rubí. (...) Sin embargo los pobres desvalidos tienen que agradecer al músico alemán [húngaro] una suma de 10.000 rs. poco más o menos”¹⁵⁶.

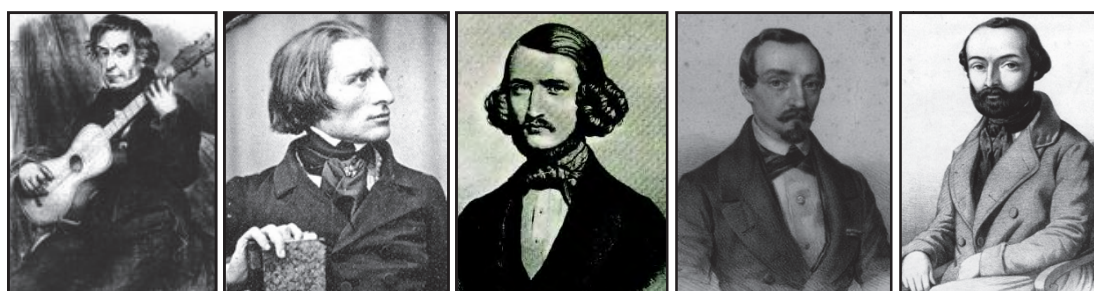


Imagen 60. Luigi Legnani, Franz Liszt en 1843, Alexandre Joseph Artot, Anton de Kontski (Biblioteca Nacional Portugal) y Antonio Bazzini.

4.4 Los Directores de la orquesta del teatro

El puesto de maestro director y compositor de los teatros llevaba implícitas muchas obligaciones, además de las de dirigir y/o componer. Era su

¹⁵⁵ *El Fandango*, 15-XII-1844.

¹⁵⁶ *El Castellano*, 22-XI-1844.

responsabilidad todo lo relacionado musicalmente con las óperas que se representaban en el teatro, por lo que tenía que revisar el material musical escrito. Debía adaptar y en ocasiones componer nuevos bailables para los ballets completos que se presentaban. Tenía que ensayar y dirigir la orquesta, a los solistas y al coro, aunque estos últimos ensayaban previamente con el director del coro. Para los ensayos de los ballets se contaba habitualmente con el llamado primer violín de bailes, cargo que durante esta etapa fue ocupado por Manuel Rodríguez.

Entre 1842-50 desempeñaron las funciones de director de orquesta varios músicos, entre ellos: Ramón Carnicer (1842-43), Hippolyte Gondois (1842-43¹⁵⁷, 1848-50), Giuseppe Borio y Félix Ramos (1843-44), Vincenzo Bonetti (1844-46), Johann Daniel Skoczdpole¹⁵⁸ (1844-48) y Basilio Basili (1848-50). En algún momento se dio la circunstancia de que trabajó en el teatro más de un director a la vez. Por ejemplo se anunció que, para la temporada 1844-45, el “maestro al cémbalo” –término algo desfasado para referirse al maestro director– sería Skoczdpole mientras que como director de la orquesta aparece Bonetti.¹⁵⁹

Reseñamos a continuación brevemente la actividad y trayectoria profesional de estos directores, con el único afán de contextualizar la actividad musical en que se produjeron los ballets estudiados.

4.4.1 Ramón Carnicer

Carnicer (1789-1855) inició su formación musical en su Lérida natal, a partir de la música religiosa, y muy pronto se trasladó a Barcelona para continuar los estudios musicales. Barbieri señala que antes de ser seducido por la música italiana escribió salmos y misas. Entre 1817 y 1823 el catalán

¹⁵⁷ Según *La Iberia Musical*, 5-XI-1843, dimitió de su cargo. En *El Clamor Público*, 6-XII-1848, Gondois aparece como director de la orquesta del Teatro del Circo, aunque debido a la inestabilidad de la empresa del teatro, en 1849 también lo encontramos dirigiendo en el Teatro del Drama o de la Cruz.

¹⁵⁸ En octubre de 1848, y motivado por el cierre del Circo, pasó a dirigir la orquesta del Teatro del Museo, junto con 30 profesores del Teatro del Circo que se trasladaron con él. Aunque la calidad de las óperas que se cantaron en el Museo no fue excesiva, la orquesta mereció los mayores elogios porque “se compone de lo más selecto y escogido de la de Circo y la dirige el alemán Skoczdpole”. En Sánchez: *Verdi y España...*, p. 57.

¹⁵⁹ *Diario de Avisos de Madrid*, 25-IX-1844.

ocupó el cargo de director musical del Teatro de Santa Cruz de Barcelona, donde en ocasiones apareció como "maestro al cémbalo", término algo desfasado que en realidad se refería al maestro director¹⁶⁰. En este teatro estrenó sus primeras óperas y varios himnos.¹⁶¹ En 1823 dejó Barcelona y se trasladó a Madrid, pero con el regreso del absolutismo de Fernando VII debió exiliarse hasta 1826. A partir del año siguiente, trabajó durante varias temporadas en los Teatros del Príncipe y de la Cruz de la capital, y entre 1830-55 fue profesor de composición del recién fundado Conservatorio de Madrid.

En abril de 1842 Carnicer asumió el cargo de director de la compañía de ópera del Teatro del Circo, por lo que debió de viajar a Italia para contratar a los futuros integrantes de la misma.¹⁶² Entre los coros de dicha compañía encontramos a Barbieri¹⁶³, y como profesor de la orquesta a Joaquín Gaztambide, que tocaba el contrabajo.



Imagen 61. Grabado de Ramón Carnicer. BNE.

La primera ópera representada en el Circo bajo la dirección de Carnicer fue *La Vestal* de Mercadante, estrenada el 21 de junio, y por la que fue "felicitado sinceramente" porque se notaba que la ópera "se había ensayado con esmero"¹⁶⁴. En agosto, tras el estreno de *Saffo*, también se elogió su labor

¹⁶⁰ Veremos cómo en los programas del Teatro del Circo y en la prensa se utilizó a menudo este término para referirse a Skoczupole.

¹⁶¹ Más obras de este compositor en Víctor Pagán y Alfonso de Vicente: *Catálogo de obras de Ramón Carnicer*. Madrid: Fundación Caja Madrid, 1997.

¹⁶² *Revista de Teatros*, 16-IV-1842 y *Gaceta de Madrid*, 18-IV-1842.

¹⁶³ Barbieri tenía una estima especial por el catalán, y además de escribir la primera biografía sobre Carnicer, se refería a él como "mi maestro". Casares: *Francisco Asenjo Barbieri: El hombre y el creador*. Madrid: ICCMU, 1994, vol. 1, p. 70.

¹⁶⁴ *Revista de Teatros*, 26-VI-1842.

"desempeñada con celo y maestría"¹⁶⁵. En marzo de 1843 se señaló que "la orquesta dirigida por el maestro Carnicer, se distinguió"¹⁶⁶. Durante esta misma temporada (1842-43), además de las óperas de otros autores, parece que el compositor deseaba escenificar una composición propia, de hecho así se publicó en la *Iberia Musical*¹⁶⁷, pero este estreno no llegó a producirse.

En la temporada teatral iniciada en abril de 1843 el músico catalán ya no se encontraba trabajando en el Teatro del Circo.

4.4.2 Giuseppe (José) Borio y Félix Ramos

En abril de 1843 ambos músicos aparecieron en la prensa como directores de la orquesta del Teatro del Circo.¹⁶⁸ El italiano Giuseppe Borio (1812-87) se formó inicialmente como ingeniero, pero su predisposición e interés natural por la música lo llevaron a estudiar en los Conservatorios de Milán y Bolonia. Viajó a Grecia, donde conoció a la soprano italiana Rita Basso-Borio, con quien se casó. Ambos viajaron a España y fueron contratados en el Teatro del Circo. Encontramos además que el maestro Borio compuso expresamente la música del 2º acto del ballet *Los titanes o las cuatro edades del mundo* (1843) ballet coreografiado por Massini. En 1847 Borio decidió alejarse de la carrera artística y musical y regresó a Italia donde trabajó en el Instituto Técnico de Turín, entre otras instituciones.¹⁶⁹

Por su parte Ramos se casó también con otra cantante, Cristina Villó. Pero no tenemos más detalles de su trabajo en el teatro.

4.4.3 Hippolyte Gondois

El violinista y director de orquesta francés Hippolyte Gondois (1811-84) se encargó de la dirección de la orquesta del Teatro del Circo en 1842-43 y de

¹⁶⁵ Espín y Guillén: *La Iberia Musical y Literaria*, 14-VIII-1842.

¹⁶⁶ *Revista de Teatros*, 24-III-1843.

¹⁶⁷ *La Iberia Musical y Literaria*, 17-VII-1842.

¹⁶⁸ *El Anfión Matritense*, 16-IV-1843.

¹⁶⁹ Más detalles al respecto en <http://www.dizionarirosi.it/schedaPersona.php?id=2135> (consultado 14-XI-2015).

nuevo entre 1848-50. También desempeñó labores como pedagogo del Instituto Español, donde impartía clases de música, composición y armonía.¹⁷⁰

Durante la década de 1830 había trabajado en Bruselas y en 1832 obtuvo el Premio de Roma. Después trabajó en Barcelona (1840-42), donde el coreógrafo Victor Bartholomin escenificó varios ballets compuestos y/o arreglados por él.¹⁷¹ Además de en el Circo, Gondois también dirigió en otros teatros de la capital, como en el Príncipe¹⁷² (1843) en el Teatro de la Cruz (1842¹⁷³, 1849) y en el del Instituto¹⁷⁴ (1852). Más adelante lo encontramos dirigiendo y componiendo en varios teatros de París, ya que fue director de la orquesta del Teatro de la Porte San Martin¹⁷⁵ (1853) y hacia finales de la década de los 1850 del Teatro del Odeón¹⁷⁶.

Según publicó la prensa, en noviembre de 1843 dimitió de su cargo como director de la orquesta del Circo, hecho que lamentó un semanario que consideró que "no encontrarán un director tan apreciable e inteligente como él"¹⁷⁷. Durante la segunda etapa, 1848-50, Gondois aparece anunciado en la prensa¹⁷⁸ como director de la orquesta del teatro, aunque debido a la inestabilidad de la empresa del Circo, en 1849 también lo encontramos dirigiendo en el Teatro del Drama o de la Cruz.¹⁷⁹ Mientras trabajó en el Circo compuso por ejemplo el *Vals húngaro* de *Los cinco sentidos* (1849) o *La madrileña* interpretada por Guy Stephan en *La corte de Luis XIV* (1850).

¹⁷⁰ *Revista de Teatros*, 13-III-1843.

¹⁷¹ *Una fiesta de caballeros en la Edad Media*, diversión en un acto (1840), *La joven tirolesa o la vuelta a la aldea*, baile pantomímico en tres actos estrenado en Lyon (1838) y representado en Barcelona en 1840, *Azelia o la esclava Siria*, baile asiático en un acto ejecutado por primera vez en Barcelona el 23-XII-1840, *La niña escocesa o los días de la abuela*, baile en un acto estrenado en Barcelona y *La encantadora o el triunfo de la cruz*, baile heroico en cuatro actos con música de Gondois y Hanssens, estrenado en Bruselas (1832) y representado en Barcelona en 1841.

¹⁷² En este teatro compuso el ballet *Pizarro o la Conquista de Perú* (1843) coreografiado por Bartholomin.

¹⁷³ "Parece que M. Gondois, el primer violín y compositor que dirige la orquesta del baile en el teatro de la Cruz, se queda definitivamente en Madrid". "Gacetilla de la Capital", *El Heraldo*. 4-VIII-1842.

¹⁷⁴ Donde compuso, por ejemplo, la música de *El marido de la mujer de D. Blas*, vodevil en dos actos con letra de Manuel García González y Antonio Alverá y Delgrás, representado en el Teatro del Instituto el 29-XI-1852.

¹⁷⁵ En este teatro compuso la música para el ballet *Les sept merveilles du monde* (1853), para los dramas *La belle Gabrielle* (1847), *L'honneur de la maison* (1853) y *Schamyl* (1854) y para el vaudeville *La Boulangère a des écus* (1855).

¹⁷⁶ Donde compuso *Le rocher de Sisyphe* y *Louise Miller* (1857) y *L'école des ménages* y *La jeunesse* (1858).

¹⁷⁷ *La Iberia Musical y Literaria*, 5-XI-1843.

¹⁷⁸ *El Clamor Público*, 6-XII-1848.

¹⁷⁹ Trabajó en *El diablo a cuatro* escenificado por Appiani en 1849. Se encargó de componer la música del *Paso a dos* del 3^{er} acto.

Tras las representaciones de *El diablillo y la aldeana* celebradas el 8 y 10 de enero de 1849, se tocó "una sinfonía a toda orquesta, compuesta por Gondois" y después, la Fuoco, Carey y María Edo bailaron el *Vals* titulado *Schiveitz*, cuya música también fue compuesta por el director.¹⁸⁰

Además de ballets completos, Gondois compuso zarzuelas como *La batelera*¹⁸¹ y algunos bailes españoles, como *Una tarde en San Juan de Alfarache*¹⁸², *El polo del contrabandista*¹⁸³, *La zandunga* (1850) bolera a tres interpretada por la Vargas, la nena y Atané, *El ole de la currilla*¹⁸⁴ o *Impresiones del alma*¹⁸⁵, una colección de melodías españolas que dedicó al infante Francisco de Paula. También creó bailes extranjeros, como la serie de *Polcas* titulada *El camino de Madrid a Aranjuez* (1851), o numerosos *valses*, *rigodones*, *lizinskas*, etc. Muchas de estas partituras se conservan en la BNE.

4.4.4 Vincenzo (Vicente) Bonetti

Según el anuncio que publicó la *Gaceta de Madrid*, Bonetti impartió clases de música en el Real colegio de humanidades de la ciudad de Cádiz en 1835.¹⁸⁶ En 1842 lo encontramos como director de la orquesta del Teatro San Fernando de Sevilla.¹⁸⁷

En el Teatro del Circo Bonetti trabajó también como primer violín de la orquesta durante 1843 y precisamente mientras desempeñaba ese cargo hizo posible que se repusiera en el Circo *Marino Faliero* (1843), ya que se encargó de dirigir los ensayos.¹⁸⁸ Ese mismo año dirigió además *Il Nuovo Mose*. Al año siguiente lo encontramos oficialmente como director de la orquesta¹⁸⁹. En 1845, cuando se estrenó el ballet *La Esmeralda* en el Circo, aunque se utilizó la

¹⁸⁰ *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 8 y 10-I-1849.

¹⁸¹ Zarzuela en un acto con letra de Francisco Corona Bustamante "representada con aplauso en el Teatro del Drama el 19-XI-1852". Museo Nacional del Teatro, FA 10 BIB.

¹⁸² Coreografía de Victorino Vera para el Teatro del drama en la que Cristina Méndez bailaba el *Ole*, que Vera había compuesto para Guy Stephan. *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 10-X-1849.

¹⁸³ BNE, MP/1950(25). Baile interpretado por Josefa Vagas en el Teatro del Instituto desde 1849. Ver *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 26-X-1849.

¹⁸⁴ BNE, MC/305/79.

¹⁸⁵ BNE, M.GUELBENZU/952.

¹⁸⁶ *Gaceta de Madrid*, 6-VI-1835.

¹⁸⁷ Archivo Municipal de Sevilla, Sec. 14, carpeta 21.

¹⁸⁸ Aben-Zaide: "Circo. Marino Faliero", *Revista de Teatros*, 19-IV-1843.

¹⁸⁹ *Revista de Teatros*, 24-IX-1844.

partitura original de Pugnani, se realizaron añadidos musicales como el *Vals de la locura* del 2º acto, que estuvo compuesto por Bonetti. Pocos días después del estreno ya se comercializaba en el almacén de Carafa la partitura de este *Vals*, “bailado con extraordinario aplauso en el baile *La Esmeralda* por Guy-Stephan y Petit-Pas(sic)”¹⁹⁰, por lo que podemos deducir que este baile se hizo popular con gran rapidez. Para un cronista la música compuesta por Bonetti para el *Vals de la locura* era “deliciosa”¹⁹¹.

Parece que el maestro debía de mantener una relación bastante estrecha con el empresario del teatro, José de Salamanca, porque la prensa comentó que tras una representación el empresario le había regalado “una escopeta de dos cañones y un cuchillo de monte, todo de una pieza de acero cincelado y empavonado a imitación de las hojas damasquinas”¹⁹². En 1848, cuando se estrenó el ballet *El diablo a cuatro* Bonetti figura como director de la orquesta y, ese mismo año, el italiano compuso el drama lírico en 3 actos *Giovanna Shore*¹⁹³, cuya partitura está dedicada a Salamanca.

Entre 1849-53 fue director musical del Teatro Principal de Barcelona, y entre 1865-69 dirigió la orquesta del Teatro Real de Madrid.

4.4.5 Johann (Juan) Daniel Skoczdepole

Fue un músico, compositor y director de orquesta de origen austro-húngaro¹⁹⁴ (1817-77). Su especialidad era el cornetín de pistones, pero tocaba además otros instrumentos. Entre 1829 y 1835 se estableció en Burdeos como primer cornetín de la ópera y director de los bailes del mismo teatro. También se dio a conocer como compositor y como profesor de piano. Fue además el encargado de la educación musical de las dos hijas de la Condesa de Montijo, Eugenia y Francisca, futuras Emperatriz de Francia y Duquesa de Alba respectivamente.

¹⁹⁰ *El Español* 9-XII-1845; *Diario de Madrid*, 12-XII-1845; *El Heraldo*, 16-XII-1845.

¹⁹¹ “Revista Teatral”, *El Español*, 24-XI-1845.

¹⁹² *El Tiempo*, 15-XI-1845.

¹⁹³ BNE, MP/1072. El libreto fue de Felice Romani.

¹⁹⁴ En realidad nació en Bohemia, que hasta 1806 formó parte del Sacro Imperio Romano Germánico. Cuando nace el compositor, en 1817, Bohemia pertenecía al Imperio Austro-Húngaro. Con la creación de Checoslovaquia (1918), Bohemia se convirtió en una de sus provincias y en 1993 pasó a formar parte de la actual República Checa.

Skoczdopole llegó a Madrid en 1843, donde residió durante varios años en la calle Infantas nº 32. Fue contratado por José de Salamanca en calidad de maestro de piano y director musical de la orquesta del Teatro del Circo, cargo que ocupó hasta 1848, aunque en 1850 lo encontramos de nuevo trabajando en el teatro. Debemos señalar que el maestro tuvo una destacada labor compositiva y de arreglista en los diferentes ballets que se llevaron a escena en el teatro, y esa es la faceta de su actividad profesional en la que más nos hemos centrado.

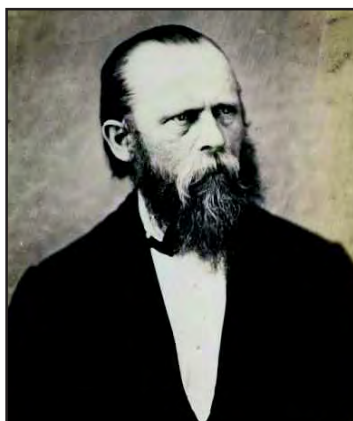


Imagen 62. Johann Daniel Skoczdopole. BNE.

Expresamente para los ballets escenificados en el Teatro del Circo compuso abundantes piezas. Por ejemplo, cuando se repuso *La fille mal gardée* (1843) la prensa anunció que "la música [era] toda nueva" y que había sido "compuesta por el distinguido profesor Skoczdopole"¹⁹⁵. En 1844 creó junto a Schaffner, la *Marcha* y el *Quinteto chino* para *Los ingleses en el Indostán*. Este mismo año compuso varias danzas para *La Péri*, entre ellas la *cachucha* que "causó un grato e inesperado efecto"¹⁹⁶ y el *Paso a dos* del 2º acto, que fue además bailado y compuesto por el primer bailarín del teatro Tommaso Ferrante. En 1845, Skoczdopole también añadió música nueva a *La Ondina*, en este caso la del *Paso a tres* y la del *Paso a dos* del 2º acto, este último fue calificado musicalmente como "muy agradable"¹⁹⁷.

¹⁹⁵ *Diario de Avisos de Madrid*, 18-XI-1843.

¹⁹⁶ *El Globo*, 20-XI-1844.

¹⁹⁷ El tío Pacorro y Pacorriyo: "Folletín. *La Ondina*", *Diario de Avisos de Madrid*, 3-VIII-1845.

Cuando se estrenó en Madrid *El diablo enamorado* (1845), el libreto del ballet informaba que “con motivo de las variaciones que se han hecho al ponerse en escena” este ballet en el Teatro del Circo, Skoczdpole, “director de la orquesta, ha compuesto las piezas siguientes originales: los dos solos de Edo y Alegría en el *Pas de deux* del 1^{er} acto; el *Cuarteto*; el *Terceto* del 2^o acto; los tres solos del *Terceto* de Ferranti; el *Bailable* de los alumnos; la *Mazurca* y el *Jaleo*”¹⁹⁸. Sin duda, la pieza con la que más éxito obtuvo, al igual que su intérprete Guy Stephan, fue con el *Jaleo de Jerez*. De este baile se comentó que el músico al escribirlo había tenido “una magnífica inspiración”¹⁹⁹ y que tenía “mucho carácter”²⁰⁰. No sucedió lo mismo tras presentarse el *Ole* que creó ese mismo año para *La Esmeralda*, del que se señaló que “no ha sido tan feliz esta vez, y el *Ole* verdaderamente andaluz no podrá nunca equivocarse con el que ha escrito para la Sra. Guy, el cual podrá ser más culto si se quiere, pero en cambio ha perdido toda su gracia original”²⁰¹. En *La Esmeralda* también se encargó de realizar la instrumentación del *Paso a dos* del 2^o acto.

Al año siguiente fue colaborador de la parte musical en *La Elegancia*, publicación conocida como “Boletín del gran tono” dirigida por Tomás Serrano.²⁰² Y en el teatro se encargó de escribir toda la música para *La Fortuna o la reina del mundo* (1846). Esta partitura fue considerada inicialmente por Manuel de Santa Ana “más ruidosa en algunos instantes, [e] inferior a otros trabajos” de Skoczdpole, pero a pesar de ello era “a todas luces buena, adecuada a las situaciones y digna casi siempre de elogios”. Santa Ana destacó especialmente “por su brillantez y efecto la *Marcha guerrera*” del 1^{er} acto.²⁰³ Más delante, el mismo crítico señaló que la composición era “debida toda a la laboriosidad y talento de Skoczdpole” y que era una partitura “viva, original y fantástica como el argumento lo exige”²⁰⁴.

También fue el encargado de componer o adaptar la mayor parte de la música que se utilizó en *Farfarella o la hija del infierno* (1846). Tanto el *Galop* como la *Marcha infernal* del 1^{er} acto fue arreglada por él sobre motivos de la

¹⁹⁸ BNE, T/20044.

¹⁹⁹ “Revista teatral”, *El Español*, 24-XI-1845.

²⁰⁰ *El Entreacto*, 14-I-1871.

²⁰¹ “Revista teatral”, *El Español*, 24-XI-1845.

²⁰² *El Eco del Comercio*, 20-IX-1846.

²⁰³ Manuel M. de Santa Ana: “Folletín. Revista de la Semana”, *La Opinión*, 29-XI-1846.

²⁰⁴ Manuel M. de Santa Ana: “Folletín. Revista de la Semana”, *La Opinión*, 31-I-1847.

ópera-ballet *La tentación* de Halévy. Y como nueva creación encontramos el *Paso a tres* del 2º acto, que en la portada de la reducción a piano que se conserva de él aparece como *Gran Wals*²⁰⁵. Y el famoso *Paso del espejo* del 3º acto. Tras el estreno, Velaz de Medrano destacó el trabajo que había realizado Skoczdpole a la hora de arreglar "varias composiciones sacadas de otros bailes y óperas" y también lo elogió por incorporar "algunos motivos llenos de gracia, que prueban sus vastos conocimientos"²⁰⁶.

En 1847 se estrenó *Alba Flor la pesarosa* (1847), ballet que reunía música de siete compositores y en el que Skoczdpole contribuyó arreglando o componiendo varias piezas, como el *Bailable español* del 1º acto, el *Paso a dos* y el *Bailable guerrero y combate* del 2º y el *Bailable de los arcos* 4º. El *Vals* del 1º acto, compuesto por Auguste Pilati, fue orquestado por el austriaco y de él se conserva una reducción para piano y otra para guitarra. A finales de este año se estrenó el ballet *El torero*, cuya música, según informa el programa, también estuvo compuesta y arreglada por Skoczdpole. A Velaz de Medrano la puesta en escena le desagradó profundamente, y en su extensa reseña señaló de la música que era "simplemente un pastuceo de algunas óperas francesas"²⁰⁷ en la que había poco de español.

En el programa de la escenificación madrileña de *El diablo a cuatro* (1848) también se especificó que el ballet contenía música nueva de Skoczdpole. Entre esas nuevas piezas encontramos la música del *Paso a dos* y del segundo *Paso a tres* del 1º acto, la de *La despedida* y la del *Paso español*, que no era otro que el *Jaleo de Jerez* que se incluyó también en este ballet. En esta ocasión la prensa de la capital no hizo ninguna referencia a las nuevas danzas compuestas por Skoczdpole. Este mismo año, y tras concluir la gestión de José de Salamanca al frente del teatro, como muchos de sus compañeros dejó el teatro. Pasó entonces al Teatro del Museo como director de orquesta de la modesta compañía de ópera de cantantes españoles que se formó en este teatro pero, en marzo de 1849, y después de la agri dulce experiencia vivida en

²⁰⁵ Según informa el libreto, esta pieza fue compuesta por Skoczdpole y Massip, pero en esta portada de la Biblioteca Musical Víctor Espinós. Música de baile, L 23 0101894826, solo aparece como autor Skoczdpole.

²⁰⁶ E. Velaz de Medrano: "Revista coreográfico musical. Teatro del Circo", *El Español*, 10-III-1846.

²⁰⁷ E. Velaz de Medrano: "Revista coreográfico musical. Teatro del Circo", *El Español*, 26-XII-1847.

este teatro, especialmente tras el fracaso de la puesta en escena de *I masnadieri*²⁰⁸ de Verdi, regresó al Circo, que se reabrió con la ópera *Ernani*.

Desde 1851, un año después de la apertura del Teatro Real, Skoczdpole ocupó el cargo de director de la orquesta hasta 1865, aunque en febrero de 1853 solicitó convertirse en arrendatario del Teatro del Instituto para llevar a cabo funciones líricas, coreográficas y de drama.²⁰⁹ Durante algunos años también trabajó en París encargado de la dirección del Teatro Italiano y de los grandes conciertos del Palacio de las Tullerías, donde fue invitado por Napoleón III. A su regreso a España volvió al Teatro Real, donde permaneció desde 1870 hasta su muerte, aunque se encargó además de la dirección de los conciertos de verano que se efectuaron en el jardín del Buen Retiro, en las temporadas de 1869 (con un total de treinta y seis conciertos²¹⁰) y 1873.

En alguna de las representaciones celebradas en el Teatro del Circo, el austriaco también participó como intérprete. Por ejemplo el 12-VII-1843 se celebró el Gran Concierto vocal e instrumental en el que Skoczdpole interpretó, con el cornetín de pistones y acompañado de la orquesta, varias piezas de su composición. También en la función combinada del 24 y 26 de noviembre del mismo año, donde interpretó *Recuerdos de Praga*, la cuadrilla *El original*, y el vals *La madrileña*, ejecutados "con buen tono y agilidad"²¹¹. En enero de 1845 fue José de Juan Martínez quien interpretó las *Variaciones para cornetín de pistón* compuestas por Skoczdpole. En la función celebrada a su beneficio en el Teatro del Circo (25-VII-1850), el austriaco interpretó en el órgano expresivo un solo de Adam del *Paso a dos* del 2º acto de *Giselle*.

Skoczdpole, además de música para ballet, compuso otras obras. Para los bailes de máscaras celebrados en el Teatro Real en 1854 compuso los "*Valses: Los romanos, Idalia y El diplomático*"; las "*Polcas: La fantasía y No te enfades*" y la "*Redowa: La más graciosa*"²¹². Fue autor del *Álbum astronómico de*

²⁰⁸ Más detalles al respecto en Sánchez: *Verdi y España...*, pp. 56-59, y sobre la compañía que trabajó en el Museo en Luis Carmena Millán: *Crónica de la ópera italiana...*, pp. 121-22.

²⁰⁹ Según expediente que se conserva en el AHN, Consejos, nº 11416.

²¹⁰ En *La Guirnalda*, 16-VII-1869, se publicó una reseña sobre uno de estos conciertos.

²¹¹ *La Iberia Musical y Literaria*, 26-XI-1843.

²¹² "Boletín de Espectáculos", *La Época*, 9-II-1854.

baile, de otro álbum titulado *Escala del Amor*, y de la llamada *Polca monstruo*²¹³. También compuso canciones españolas como *La Naranjera*²¹⁴ (1854), *La Cigarrera*²¹⁵ (canción andaluza con letra de Manuel Palacio, 1857) o *La florera del teatro*²¹⁶ (1858).

Según escribió Ildefonso Jimeno en la necrológica del maestro, el austriaco era serio y formal, era un trabajador incansable que se hacía respetar y querer por sus subordinados. Después de treinta años trabajando en el mundo de la música no se le conoció altercado con empresario, músico o cantante. Sabía realizar su trabajo con una modestia rara para la época, que le mantuvo siempre alejado del bullicio de esa sociedad brillante y aparente que se concentraba en los teatros.²¹⁷

4.4.6 Basilio Basili

Basili (1804-95) comenzó su carrera musical en Italia como cantante, hasta que en 1837 se estableció en Madrid como profesor de canto y director de orquesta. Estuvo casado con la actriz zaragozana Teodora Lamadrid (1820-96)²¹⁸.

Fue uno de los músicos que luchó a favor de la zarzuela, y de hecho compuso varias obras de este género para el Teatro de la Cruz²¹⁹. En 1841 creó *El contrabandista*, obra que sería denominada como "ópera española en 3 actos" y que se estrenó en el Teatro del Circo de Madrid. Según cuenta Casares, "la única parte de la obra que se mantuvo en los escenarios fue *La canción del contrabandista* que pasó a formar parte del repertorio de Salas"²²⁰. Basili fue uno de los fundadores de La España Musical (1847), asociación que luchó para que el gobierno reconociera la creación de un teatro dedicado a la música

²¹³ Interpretada en su función a beneficio celebrada en el Teatro del Circo el 25-VII-1850.

²¹⁴ Canción de Juan Fernández para piano y canto. BNE, MP/3175/20.

²¹⁵ Compuesta expresamente para Rosina Penco, que la ejecutó por primera vez en el Teatro Real de Madrid el 14-V-1857. BNE, MP/1808/29.

²¹⁶ Pieza para piano y canto, con letra de Manuel Palacio. Dedicada a la Sra. Medori, escrita expresamente para su beneficio. BNE, MP/1808/30.

²¹⁷ Ildefonso Jimeno en *La Iberia*, 21-III-1877.

²¹⁸ Juntos tuvieron una hija, Enriqueta que fue cantante.

²¹⁹ Como *La novia y el concierto* o *El recluta* ambas en 1839, *El ventorrillo de Crespo* (1841) y *Los solitarios* (1843).

²²⁰ Casares: *La música española...*, p. 100.

dramática española (ópera nacional). Como consecuencia de ello Basili, junto con Salas y Saldoni, formaron parte de la Junta de Teatros.²²¹ En 1848, Basili compuso junto a Bretón la comedia zarzuela en un acto *El novio y el concierto*, obra en la que el propio Barbieri fue uno de los protagonistas.²²²

Este mismo año de 1848, Basili y Nemesio Pombo aparecieron en la prensa como futuros empresarios del Teatro del Circo. De hecho un diario explicaba que estaba previsto que Basili viajara en breve “a Italia y a París (...) con objeto de contratar las primeras partes”²²³ de las compañías lírica y de baile. A pesar de las buenas perspectivas, en octubre, pocos días antes de la reapertura del teatro, otro periódico afirmaba que Basili había “dejado de formar parte de la nueva empresa del Circo, quedando como único empresario el Sr. Pombo”²²⁴. A pesar de ello, Basili dirigió la orquesta del Circo en 1849-50.

En 1877 se trasladó a Argentina, y en 1885 inició una gira por los Estados Unidos, muriendo en Nueva York diez años más tarde.

²²¹ Casares: *Francisco Asenjo Barbieri...*, pp. 82-84; Casares: *La música española...*, pp. 102-03.

²²² Casares: *Francisco Asenjo Barbieri...*, pp. 83-84.

²²³ “Miscelánea: El Heraldó”. *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 6-IX-1848.

²²⁴ *El Espectador*, 11-X-1848.

CAPÍTULO IV. EL BALLET EN EL TEATRO DEL CIRCO

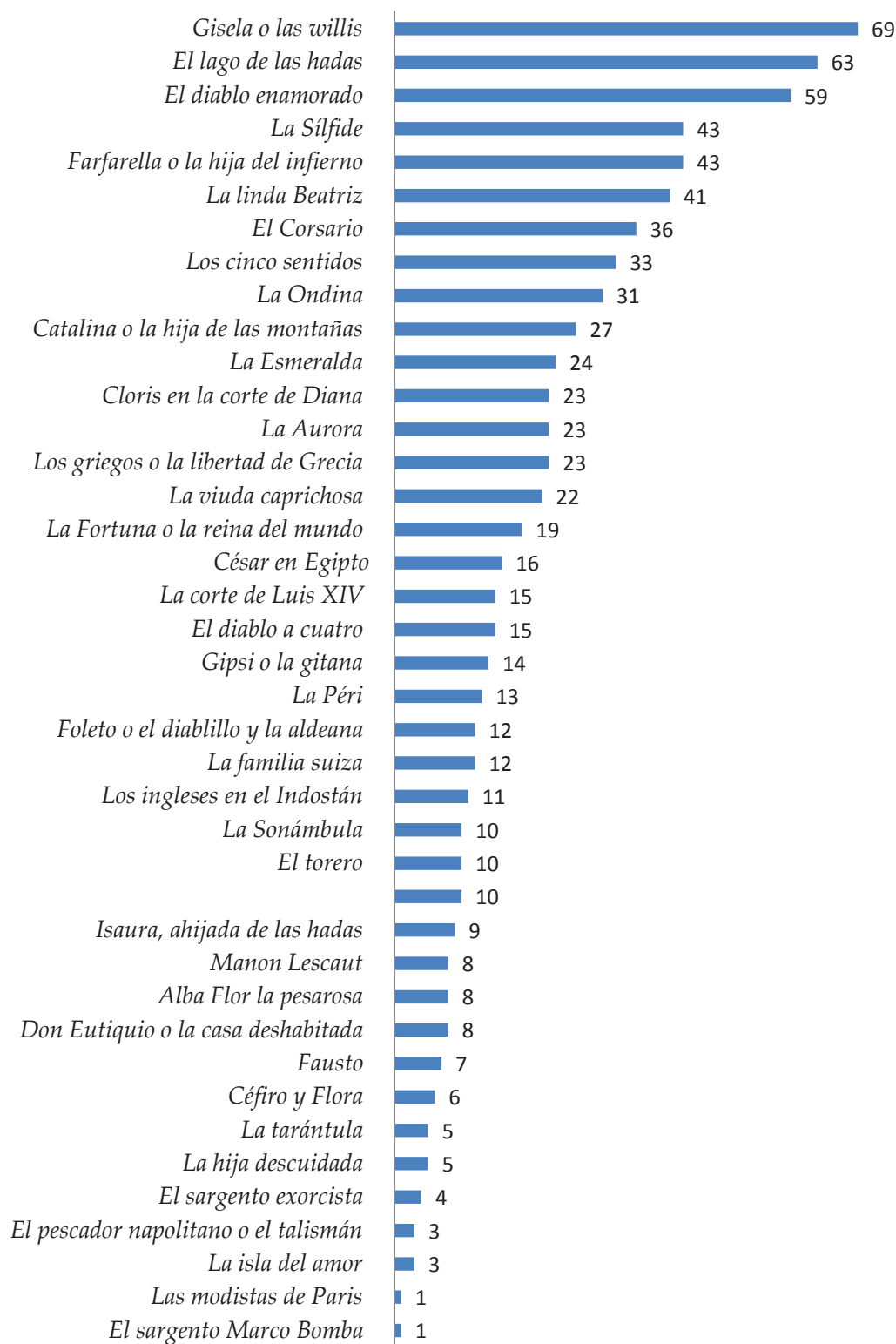
La compañía de baile del Teatro del Circo se componía tanto de primeros bailarines y solistas, como bailarines de conjunto, lo que en ballet se denomina cuerpo de baile. Según parece, el cuerpo de baile del teatro estuvo formado por "encantadoras bailarinas" que, según explicó un cronista parisino, provenían de "Sevilla, Granada, Murcia, Valencia, Barcelona, Córdoba, Burgos, Cádiz, Toledo y León". Esta combinación hacía que durante "las noches de ballet, los más graciosos tipos de todas las Españas piruetean, con brazos desnudos y faldas cortas" y terminaba afirmando que, en su opinión, "el cuerpo de baile vale más que el de la Ópera"¹. Esta opinión no deja de ser un importante elogio a la compañía de baile del Circo, si consideramos que este crítico venía de París, donde sabían apreciar muy bien la calidad de los espectáculos de ballet. En esta misma reseña el cronista comparaba la programación del Circo con la de los teatros de París, y señalaba que "el Circo es una especie de Academia Real de la música castellana donde se baila mucho. (...) Si el Circo es la Ópera de Madrid, es también el Teatro Italiano" porque "allí se baila como en la calle Le Pelletier, allí se canta como en la plaza Ventadour. *Giselle* allí sucede a *Norma*"².

Entre 1842 y 1850 se ofrecieron en el Teatro del Circo más de 750 representaciones de ballet en las que se escenificaron cuarenta títulos, sin contabilizar las funciones en las que se ejecutó solamente un baile nacional. Entre estos ballets encontramos algunas de las grandes obras pertenecientes al repertorio del ballet romántico, como *La Sylphide* o *Giselle*, junto con ballets de temática mitológica o histórica y algunas obras que se crearon para ser estrenadas especialmente en el Teatro del Circo. En el siguiente gráfico podemos observar el número de representaciones que tuvo cada uno de los ballets escenificados en el Teatro del Circo durante esta etapa.

¹ Grimm: "El Teatro del Circo", *La Sylphide*, París, 15-XI-1846.

² Grimm: "El Teatro del Circo", *La Sylphide*, París, 15-XI-1846.

Número de representaciones de cada ballet en el Teatro del Circo entre 1842-50



1. LA ACADEMIA DE BAILE DEL TEATRO

El Teatro del Circo contaba con su propia Academia de baile, dirigida durante muchos años por Hippolyte Monet, en quien nos detendremos más adelante. La Academia admitía alumnos de ambos sexos que estudiaban tanto baile francés como bailes españoles, de la mano del andaluz³ Victorino Vera. Entre 1843-50 Vera fue bailarín de la compañía del Teatro del Circo, profesor de la Academia y director de la compañía de baile nacional del teatro. Como bailarín intervino en muchos de los ballets que se representaron durante estos años en el Circo⁴ y también fue el coreógrafo de varios bailes nacionales, como *Las manchegas* que bailó junto a Guy Stephan en *Farfarella o la hija del infierno* (1846) o *La madrileña* que se incluyó en el 3^{er} acto de *La corte de Luis XIV*. Tras su paso por el Circo trabajó puntualmente, en 1850, como “maestro compositor coreográfico” en el Teatro del Drama –antiguo de la Cruz–, donde creó los bailes para *Los pecados capitales*, una comedia de magia de Vicente Lalama. En 1857 lo encontramos como segundo bailarín y maestro de la Academia de baile del Teatro Real de Madrid⁵ y como primer bailarín y director de baile del Teatro Principal de Valencia⁶ entre 1858-59.

Los alumnos de la Academia participaban habitualmente en los ballets que se escenificaban en el teatro desempeñando funciones similares a las del cuerpo de baile. Estas labores, en ocasiones “decorativas” o complementarias, fueron descritas por Manjarrés, que afirmaba que la función de las “masas coreográficas” de un ballet era similar a las de las líricas en la ópera aunque:

Si no tomando una parte tan activa en la acción dramática como el cuerpo de coros, a lo menos como medio de animar determinadas escenas, ya en la expresión de alegría y de bullicio, ya de travesura y de gracia, ya como danza

³ Ese era su origen según afirma Emilio Cotarelo y Mori: *Historia de la zarzuela desde sus orígenes al siglo XIX*. Madrid: ICCMU, 2001, p. 290.

⁴ Montañés y gitano en *La Gitana* (1843), Carlos en *La hermosa Beatriz* (1844), un Bolero (1844), Simplicio en *El diablo enamorado* (1845), Raimundo en *Alba flor la pesarosa* (1847), *Danza marinera* en *El Torero* (1847), maestro de baile en *El diablo a cuatro* (1848) o un sargento en *Catalina o la hija de las montañas* (1848).

⁵ Interpretó al mercader Isaac en *El Corsario* (1857).

⁶ Como bailarín participó en el 1^{er} acto de *Gisela*, en *Los quintos de Coímbra o el sargento Marco Bomba*, o en *Las Bayaderas*, divertimento nuevo de género francés (1859). Como coreógrafo creó los bailes: *Tango*, para la zarzuela *El relámpago*, *La linda sevillana*, cuadro bailable en un acto, y el cuadro bailable *El torero y la maja*.

pírrica, ya en fin como idealizando el entusiasmo de una orgía. Y todo este conjunto, realzado con la variedad de trajes, con la suntuosidad de las decoraciones, unos y otras, propios y característicos, puede constituir una representación tan digna y de efecto tan artístico como la ópera y el drama.⁷

También sucedió que algunas de las alumnas más aventajadas interpretaron piezas no solo de conjunto, sino de mayor importancia. Esto puede comprobarse en los programas de los ballets, en los que suele especificarse qué bailables eran interpretados por los alumnos de la Academia. Además, al inicio de cada nueva temporada solían aparecer publicados en la prensa la cantidad, e incluso los nombres, de los alumnos de la Academia junto con el resto del elenco de la compañía.⁸

En 1846 un periódico madrileño elogiaba la labor formativa desempeñada por la Academia de baile del Teatro del Circo, y sobre todo por el responsable de los bailes nacionales, Victorino Vera, quien había demostrado a lo largo de los años su interés por la formación de bailarinas/es “nacionales” haciendo posible, y compatible, el futuro relevo de las bailarinas francesas:

(...) la *Jota aragonesa* ha sido la perla de la semana. Fue tal el entusiasmo que produjo en los espectadores esa pieza, que la autoridad la hizo repetir casi antes que el público lo pidiera, y un grito general de bravo atronaba el teatro. Nosotros nos alegramos infinito de que los directores de ese teatro no se limiten a presentarnos gente bailando en la escena, sino que se ocupen de formar bailarinas para que alguna vez dejemos de ser tributarios al extranjero en ese ramo de recreo público que tan en boga está hoy en todo el mundo. Al ver los adelantos de las jóvenes españolas, que a nuestra vista se van haciendo cada día más notables, no podemos menos de tributar un elogio al señor Vera, director del baile nacional en el Teatro del Circo. La esbelta y graciosa Susana Aguader, la Candelaria Meléndez, la Valero, y otras varias más o menos hábiles que éstas, todas son discípulas del señor Vera, y todas fueron muy aplaudidas ese día.⁹

⁷ José de Manjarrés: *El arte en el teatro*. Barcelona: Librería Bastinos, 1875, p. 235.

⁸ Por ejemplo en *La Posdata*, 18-VIII-1843, *El Clamor Público* 8-VIII-1846 y *Semanario Pintoresco Español*, 23-VIII-1846.

⁹ *El Universal*, 18-II-1846.

Resulta muy significativo, y por otra parte acorde con la mentalidad de la sociedad del momento, el siguiente comentario de Manjarrés en el que pone de manifiesto su preferencia a que el hombre no tuviera variaciones en las que lucirse en solitario, dando como argumento que "no podrá ofrecer más que una afeminación siempre repugnante", y añadía que "luego que ha acompañado a la mujer en los pasos y en las actitudes, y en los conatos de vuelo, debe evitar presentarse como solista"¹⁰. En estas afirmaciones encontramos una gran similitud e influencia con aquellas emitidas y publicadas, unos años antes, por el crítico francés Jules Janin e incluso por Gautier. Manjarrés consideraba que:

parece que el baile debe ser de exclusiva jurisdicción del sexo femenino; porque, como dijo el Curioso, no es fácil hallar en el hombre, aun en lo más lozano de su juventud, la gracia que puede hallarse en la mujer, y por esto repugna a muchos la danza escénica ejecutada por los individuos del sexo fuerte; porque en la necesidad de lanzarse estos a los alardes de fuerza, degenera aquel arte de los meros movimientos del cuerpo, en el de voltear y en el de saltar. Sin embargo el maestro de baile dijo que, el hombre puede alcanzar un mérito relevante en la danza, especialmente en los pasos característicos.¹¹

De hecho, los bailarines masculinos de las compañías españolas padecieron generalmente esta postura, tanto desde el punto de vista coreográfico –porque en los ballets románticos eran menos frecuentes las variaciones masculinas en solitario–, como desde el punto de vista de la prensa ya que, comparado con las bailarinas, las reseñas de la época no siempre fueron tan elocuentes con su trabajo e incluso a veces llegaron a ignorar su presencia cuando ejecutaban pasos a dos con la bailarina, mientras que de las actuaciones femeninas encontramos minuciosas y amplias descripciones. Evidentemente este fenómeno no sucedía exclusivamente en Madrid; de hecho, y como ya hemos comentado, los críticos franceses se comportaban de forma muy parecida.

¹⁰ Manjares: *El arte en el teatro...*, p. 232.

¹¹ Manjares: *El arte en el teatro...*, p. 232. En las páginas siguientes del capítulo "*El baile: sus circunstancias lírico-dramáticas*", aborda la relación del baile con la música, y habla de elementos como la pantomima, la escenografía para baile, etc.

Una vez más nos encontramos ante las contradicciones del romanticismo, donde la crítica seguía siendo predominantemente masculina, por lo que la imagen de la bailarina era admirada e idealizada, en ocasiones más como mujer que desde el punto de vista artístico. Si bien hay que reconocer que las bailarinas no fueron siempre respetadas socialmente, ya que su actividad se consideraba sexualmente inapropiada, lejos de la castidad y actitud recatada que exigía la moral de la época.

Con la implantación entre los madrileños de los “bailes franceses” representados en el Teatro del Circo se puso de manifiesto la existencia de una España culturalmente dividida. Por un lado los partidarios de lo nacional, autóctono y popular, frente a la moda de lo extranjero e importado, grupo al que pertenecían casi todas las primeras figuras de la plantilla del Teatro del Circo y gran parte de su repertorio. Sin embargo, estos bailarines supieron ganarse el aplauso y reconocimiento de los espectadores de Madrid y de otras ciudades españolas, además de incorporar bailes nacionales a su repertorio.

Llegados a este punto cabe preguntarse si verdaderamente esta rivalidad existía entre los propios bailarines, o era algo externo que se utilizó para ejemplificar un malestar que no era nuevo, sino que existía y estaba presente en la sociedad española desde hacía décadas. Podemos aventurarnos a decir que entre los bailarines esa enemistad no existió; de hecho, bailarines españoles de la Academia como María Edo bailaban tanto danzas nacionales como extranjeras. Y lo mismo sucedía por ejemplo con Guy Stephan, una francesa que dominaba las danzas españolas y los ballets más académicos.

También se manifestó en la prensa cierto recelo o malestar respecto a la gran afluencia y/o acogida que el público mostraba ante las funciones de ballet. Incluso algunos diarios de la capital pedían la consideración de estos espectáculos como de segunda categoría.¹² Pero como ya hemos comentado, esta misma división o competencia existía entre las obras dramáticas de autores extranjeros frente a las escritas por los autores españoles. La defensa de lo nacional frente a las influencias de las óperas italianas, los bailes y textos dramáticos franceses, principalmente, iba acompañada en ocasiones de cierto nacionalismo o casticismo que pretendía lograr un reconocimiento mayor

¹² *Revista de Teatros*, 29-IX-1844.

para las producciones nacionales. Además, la propia prensa se encontraba dividida ante este asunto y periódicos como *El Fandango* o *El Burro* se inclinaban abiertamente por el baile nacional:

Tres compañías extranjeras actúan en los teatros en la presente temporada, y solo una española, y esto gracias al señor Romea. Primeros bailarines hay en España que ni aún en las compañías españolas se ajustaron, en tanto que por oler a *estrangis* se corona el talento pedestre de cualquiera *Monsieur cabriolas*.¹³



Imagen 63. Caricatura "Bailes de antaño (boleros) y ogaño (franceses)", por Ortega (1866).

2. LOS MAESTROS DE BAILE DEL TEATRO DEL CIRCO

Durante el siglo XIX lo habitual era que el cargo de maestro de baile, coreógrafo y/o director de la compañía de baile de un teatro fuera desempeñado por un hombre. Hasta finales del siglo XIX no veremos a mujeres desempeñando el papel de maestras al mismo nivel que los hombres. Aunque algunas bailarinas como T. Elssler, María Taglioni y, especialmente, Cerrito sí realizaron algunas creaciones coreográficas.

Dentro de las funciones que debía desempeñar un maestro de baile se encontraba la de crear nuevos ballets, para los que en ocasiones también preparaban el libreto. También debían reponer las obras de otros coreógrafos a las que solían añadir alguna danza nueva con coreografía propia, que se creaba a partir de música también nueva o procedente de otra obra.

¹³ *El Burro*, 20-IV-1845.

Posteriormente debían trabajar y ensayar con los bailarines de la compañía y estar al tanto de todos los elementos de la puesta en escena de cada ballet.

Entre 1842-50 los encargados de dirigir la compañía de baile extranjero, o “francés”, del Teatro del Circo fueron maestros representantes de las escuelas italiana y francesa, tanto por su nacionalidad como por su formación. En el cuadro que insertamos a continuación se resumen los años durante los que cada maestro de baile desarrolló su actividad en el Circo y los ballets que llevaron a escena. En él no hemos incluido cuatro ballets que fueron compuestos, excepcionalmente, por primeros bailarines del teatro: *Los griegos o la libertad de Grecia* (por Emile Rouquet, 1843), *La Fortuna o la reina del mundo* (por Pierre Massot, 1846), *La sonámbula* (por Massot y Guy Stephan, 1848) y *El diablo a cuatro* (por Massot, 1848).

Coreógrafos	Ballets puestos en escena	
Federico Massini 1842-43	-César en Egipto -La viuda caprichosa -Don Eutiquio o la casa deshabitada -Los titanes o las cuatro edades del mundo.	-La Sílfide -La familia suiza -El sargento exorcista -El sargento Marco Bomba
Achille Henry 1843	-Gypsy o la gitana -Gisela o las willis	-La hija mal guardada -La Aurora
Giuseppe (José) Villa 1843-44	-El lago de las hadas -Los ingleses en el Indostán	-La isla del amor
Jean Baptiste Barrez 1844-45	-La hermosa Beatriz o el sueño -El diablo enamorado	-La Tarántula -La Péri
Jean Antoine Petipa 1845-47	-La Ondina -Farfarella o la hija del infierno -Las modistas de París	-La Esmeralda -Alba Flor la pesarosa
Auguste Lefebvre 1847-48	-El Corsario -Clorís en la corte de Diana	-Fausto -El Torero
Antonio Appiani 1848-50	-El pescador napolitano -El diablillo y la aldeana (Foletto) -Los cinco sentidos -Catalina o la hija de las montañas	-Céfiro y Flora -Manon Lescaut -La corte de Luis XIV -Isaura, la ahijada de las hadas

2.1 Federico Massini (1842-43)

Las primeras representaciones de ballet en el Teatro del Circo tuvieron lugar durante el verano de 1842. En este momento se optó por contratar a Federico Massini, un maestro que se había formado según los cánones y particularidades de la escuela italiana de ballet que, como ya hemos señalado, difería en varios aspectos respecto a la francesa.¹⁴ Baste recordar que en Italia, durante el siglo XIX, se habían rechazado generalmente los temas sobrenaturales como base para los argumentos de los ballets, manteniendo los argumentos mitológicos e históricos. De hecho, cuando se presentaban en Italia ballets del repertorio romántico francés eran habitualmente alterados por los coreógrafos locales para adaptarlos al gusto italiano. Los cambios que se realizaban podían afectar al propio título, al argumento o a la partitura musical y, a veces, ni siquiera con ello obtenían el éxito esperado.¹⁵

Antes de venir a España F. Massini había trabajado en varios teatros italianos. En la primavera de 1817, en 1818¹⁶ y 1821 figura como bailarín de la Scala de Milán. En 1836 lo encontramos en la compañía de baile de Ferrara¹⁷ y también como primer bailarín del Teatro de Módena¹⁸, y en 1839 en el Carlo Felice de Génova¹⁹. A lo largo de su etapa como bailarín participó en obras como *Mirra o sia la vendetta di Venere* (Milán, 1817), *La presa di Babilonia*²⁰ (Milán, 1821), *Virginia* y *L'eroe peruviano* (Venecia, 1825), *Bianca y Fernando* (Génova, 1828), *Buondelmonte* (acción histórico-mímica en 6 actos, Ancona 1833), *Carlo de Borgona* (baile trágico en 6 actos, Trieste, 1833), *Alessandro di Palermo* (Ferrara, 1836) o *Rosmunda* (acción mímica en 5 actos, Génova 1840). Paralelamente también comenzó a desarrollar su labor como coreógrafo ya que, en 1834, había creado en el Teatro San Giacomo de Corfú el baile cómico pantomímico en 4 actos titulado *L'idolo birmano*²¹.

¹⁴ Más detalles en *Le ballet en Italie: La Scala, La Fenice, Le San Carlo: du XVIIIe siècle à nos jours*. Roma: Gremese, 1998, pp. 32-33.

¹⁵ Por ejemplo *La Péri*, representada en Milán en 1843, fue mal recibida y juzgada como una versión pobre de *La Sylphide*.

¹⁶ En libreto del melodrama *Gianni di Parigi* de F. Romani (1818) lo encontramos en el elenco de bailarines.

¹⁷ *Corriere delle Dame*, 20-I-1836.

¹⁸ Junto a otros 2 Massini, Amalia como primera bailarina y Luigi como bailarín de medio carácter. *Il Censore Universali dei Teatri*, 24-XII-1836.

¹⁹ Durante la temporada 1839-40. *Il Corriere dei Teatri*, 28-XII-1839.

²⁰ Ballet histórico trágico en 5 actos de Francesco Clerico. Biblioteca Nacional de Viena, 106883-A.

²¹ En el elenco encontramos además de al propio Federico, a Carolina y a Gaetano Massini.

Cuando regresó a Italia, después de su estancia en Madrid, siguió desarrollando esta faceta como coreógrafo. Creó por ejemplo *La statua di Venere*, divertimento anacreóntico en 2 actos (1850), *La fata e il cavaliere o l'isola incantata*, baile fabuloso en 3 actos (Verona, 1851), *La figlia dei fiori*, baile fantástico en 3 actos, o *La schiava persiana*, baile grande en 5 actos (Vicenza, 1855), por citar solo algunos ejemplos.

Al Teatro del Circo no llegó solo, sino que le acompañaron Cayetano, Carolina y Amalia Massini. Entre 1842-43 Federico Massini llevó a escena obras de marcado carácter histórico como *César en Egipto*, o mitológico como *Los titanes o las cuatro edades del mundo*²². También repuso obras que ya había estrenado anteriormente como *La familia suiza*²³, ballet que puso en escena en Génova en 1839²⁴. Y ballets como *La viuda caprichosa*²⁵ y *Don Eutiquio o la casa deshabitada*²⁶.

Aunque sin duda el ballet de más relevancia fue *La Sílfide*, si bien debemos de aclarar que la versión que Massini presentó en el Teatro del Circo fue la de F. Taglioni pero no su versión parisina, sino la milanese, aunque dividida en 2 actos en lugar de 3. De hecho en el programa de Madrid se especifica que se trataba del “gran baile mitológico” dividido en 2 actos ejecutado por Taglioni en 1841 en la Scala de Milán y arreglado por Massini para representarse en el Teatro del Circo.²⁷ Entre esos “arreglos”, Massini incluyó un final italianizante que se desarrollaba en el Olimpo ante la presencia de personajes mitológicos. Pero de todos estos aspectos de la escenificación madrileña de *La Sílfide* hablaremos detenidamente más adelante.

²² Gran baile mitológico de espectáculo en cuatro actos. Compuesto por el director Federico Massini para el Teatro del Circo en 1843. BNE, T/25187. Creado a partir del ballet homónimo de Giovanni Galzerani. Nápoles (1831).

²³ Baile de medio carácter en dos actos, 1842. BNE, T/12313.

²⁴ Con el título de *Famiglia svizzera*. *Il Corriere dei Teatri*, 2-X-1839. En este mismo número aparece una pequeña reseña sobre este ballet.

²⁵ Baile cómico en un acto (dos escenas), 1842. BNE, T/ 12017.

²⁶ Hasta el momento no hemos podido localizar el libreto de Madrid de este ballet, pero podría estar inspirado en el melodrama jocoso *La casa disabitata o Don Eutichio e Sinforosa*, con música de Lauro Rossi y coreografía de Livio Morosini. Scala de Milán (1834). Por otra parte, en la BNE se encuentra el libreto de Jacopo Ferretti, en italiano y español, de la ópera bufa *La casa disabitata, ovvero Don Eustachio di campagna* (1834) con música también de Rossi. BNE, T12079.

²⁷ BNE, T/15298.

Debemos señalar que la actividad de Massini no se limitó al ballet, ya que también compuso los bailables para algunas de las óperas que se representaron en el teatro. Por ejemplo, el formado por ocho parejas para el 2º acto de *Saffo* de Pacini, ópera estrenada en el Teatro del Circo en agosto de 1842, o los bailables de *La Favorita* de Donizetti, estrenada a finales de agosto de 1843.

2.2 Achille Henry (1843)

En septiembre de 1843 el puesto de maestro de baile del Teatro del Circo era ocupado por Achille Henry, sobrino del también coreógrafo Louis Henry. En 1834-35 lo encontramos como primer bailarín noble y de *demi caractère* en caso de necesidad del Teatro de Marsella²⁸, donde parece que obtuvo bastante éxito cuando representó *La Sylphide*.²⁹ En 1840 ya había actuado en el Teatro de la Renaissance³⁰ de París y, un año más tarde, un diario parisino informaba del debut de Henry en la Ópera. Comentaron además que “este joven bailarín no carece de gracia, pero un poco más de vigor no le perjudicaría”³¹. Totalmente opuesta, e incluso rozando lo ofensivo, fue la opinión publicada por Gautier que afirmó que era “un chico gordo con un torso como un saco de nueces (...) y un cuello de toro”³².

En septiembre de 1843 la compañía de baile del Circo comenzó a ofrecer las representaciones de esa temporada y el primer ballet completo que se representó fue *La Sylfide*, según la versión de Massini, puesta en escena durante la temporada anterior. Por tanto habría que esperar hasta octubre para que subiera a escena el primer ballet escenificado y protagonizado por Henry. Se trató de *Gypsy o la gitana*³³, y tras el estreno un diario comentó que el maestro era “un artista de mérito, al que solo perjudica la sobrada elevación de su estatura”³⁴.

²⁸ *Almanach des Spectacles*, París, 1834-35; *Gazette Musicale de Paris*, 20-IX-1833.

²⁹ *Gazette Musicale de Paris*, 5-II-1837.

³⁰ *Revue et Gazette Musicale de Paris*, 31-XII-1840.

³¹ *Le Ménestrel*, París, 10-I-1841.

³² T. Gautier: *La Presse*, 7-I-1841.

³³ Gran baile histórico en cinco cuadros compuesto por Saint-Georges con música de Benoist, Thomas y Marliani. Decorado de E. Lucini y vestuario de J. Foresti. Estrenado el 2-X-1843. BNE, T/12402.

³⁴ “Teatro del Circo. Gypsy o la gitana”, *El Heraldo*, 18-X-1843.

A este ballet le sucedió *Gisela o las willis*³⁵, protagonizado por Marie Guy Stephan, bailarina que había llegado a la capital el 27 de septiembre.³⁶ Después se representó *La hija descuidada (La fille mal gardée)*, que fue bastante mal recibido, y el ballet en 1 acto titulado *La Aurora*³⁷, obra que a pesar de ser considerada por la prensa madrileña como carente de algún “género de interés dramático”³⁸, se mantuvo en el repertorio durante varias temporadas. Debemos señalar que ninguno de estos ballets fue coreografiado por Henry sino que, como maestro de baile, se encargó de remontarlos y adaptarlos a las características técnicas, materiales y humanas del teatro del Circo.

Ignoramos qué sucedió con este maestro de baile porque, a pesar de no haber terminado la temporada teatral, Henry desapareció y la prensa madrileña anunció en noviembre que el “experto coreógrafo”³⁹ José Villa, que en realidad no era otro que el italiano Giuseppe Villa, “que goza de un nombre bastante célebre, ha sido contratado para el Teatro del Circo de Madrid, a donde llegará en breve, residiendo hasta marzo de 1844”⁴⁰.

2.3 Giuseppe Villa (1843-44)

Villa había dado sus primeros pasos como bailarín en la Scala de Milán⁴¹ y, antes de venir a Madrid, ya había desarrollado una trayectoria de prestigio como coreógrafo por diferentes teatros. En Italia trabajó por ejemplo en el San Carlo de Nápoles⁴² (1834), en Cremona⁴³ y en el Teatro Nuevo de

³⁵ Baile fantástico en 2 actos puesto en escena por A. Henry. Música de A. Adam. Decorado de E. Lucini y vestuario de Foresti. Estrenado el 25-X-1843. BNE, T/25151.

³⁶ *Revista de Teatros*, 2-X-1843.

³⁷ De este ballet no ha aparecido el libreto, pero sabemos que contaba con los decorados de E. Lucini y fue protagonizado por Guy Stephan, Henry, Edo, Alegría, Frontini, G. Fontanellas, Bianqui, Monjardín, Barquera y Rico. Esta obra pudo estar basada en alguna de estas dos coreografías anteriores del mismo título: *L'Aurora*, *ballo* mitológico de Salvatore Taglioni con música del conde de Gallenberg, estrenado en Nápoles ca. 1840. BNF, 43001790. O bien *L'Aurore*, divertimiento de Jules Perrot y música de Pugni, Londres, marzo de 1843. En Ivor Guest: *The romantic ballet in England*. Middletown: Wesleyan University Press, 1972, p. 101.

³⁸ Enrique Gil: “Revista de la Quincena”, *El Laberinto*, 1-XII-1843.

³⁹ *Il Censore Universale dei Teatri*, 9-III-1836.

⁴⁰ “Crónica Extranjera, Milán”, *La Iberia Musical*, XI-1843.

⁴¹ Entre 1810-20. Lo encontramos en 1813 interpretando uno de los personajes del *Prometeo* de Salvatore Viganó, en 1815 como integrante del cuerpo de baile, en 1818 en el libreto del melodrama *Gianni di Parigi* de F. Romani y protagonizando *La Vestale* de Viganó y en 1820 ya figura como primer bailarín interpretando el baile heroico *Ino y Atamante* de P. Angiolini.

⁴² Donde remontó el ballet de Viganó *La Vestale* (1818) y compuso *Il pirata*, ballet histórico en cinco actos creado a partir de la ópera homónima de Bellini. En *Le ballet en Italie...*, p. 186.

Padua⁴⁴ (1835), en el Teatro Apolo de Roma⁴⁵ y en el de Vicenza⁴⁶ (1836), en Mantua⁴⁷ (1837), en la Scala de Milán⁴⁸ (1842) y en Trieste⁴⁹ (1843). En la década de 1830 también coreografió algunos ballets para el Teatro San Carlos de Lisboa.⁵⁰

Así que a finales de diciembre de 1843, el nuevo maestro de baile del Teatro del Circo fue el encargado de poner en escena *El lago de las hadas*⁵¹, ballet que había sido estrenado por Antonio Guerra en Londres tres años antes, a partir de la ópera homónima de Auber y Scribe (París, 1839). Esta coreografía sería tan bien acogida por el público que asistía habitualmente al Circo, que llegaría a convertirse en el segundo ballet más representado en el teatro durante todos estos años.

Hasta el 6 de febrero de 1844 Villa no puso en escena un ballet con coreografía propia, en el que además interpretaba un personaje. Se trató de *Los ingleses en el Indostán*⁵², obra que ya había montado en varias ciudades italianas como el Teatro Carignano de Turín (1834), el Teatro Apolo de Roma (1836), el Teatro alla Canobbiana de Milán (1836) y el Teatro Grande de Trieste (1842-43).⁵³ Tras *Los ingleses* el coreógrafo "compuso y dirigió" en el Circo *La isla del amor*⁵⁴ que se estrenó en marzo de 1844 a beneficio de Tommaso Ferrante, primer bailarín del teatro. Este ballet estuvo basado posiblemente en *I viaggiatori all'isola d'amore* (*Los viajeros a la isla del amor*) de Antonio Monticini (Milán, 1839).

⁴³ Donde montó e interpretó *Pelayo e la cacciata dei mori nelle Asturie*, baile histórico en cinco actos.

⁴⁴ Donde escenificó *La orfana svizzera*, ballet en cuatro actos.

⁴⁵ *Il Censore Universale dei Teatri*, 9-III-1836.

⁴⁶ *Il Censore Universale dei Teatri*, 10-VIII-1836.

⁴⁷ *Il Censore Universale dei Teatri*, 21-XII-1836.

⁴⁸ *Bazar di novita artistiche, letterarie e teatrali*, Milán, 18-VIII-1842. En este teatro puso en escena *Fedra*, baile en cinco actos, entre otros ballets.

⁴⁹ *Bazar di novita artistiche, letterarie e teatrali*, Milán, 9-XI-1842.

⁵⁰ Como *Pelayo* y *La conquista de Malaca por los portugueses*, acción mímica en cinco actos (1837). *Fedra*, *El peregrino* baile en tres actos y *Genguis-Kan o la conquista de China*, en cinco actos (1838). Los libretos de estos ballets pueden consultarse en la Harvard Theatre Collection y en la Biblioteca Nacional de Portugal.

⁵¹ Baile fantástico en dos actos, puesto en escena en el Teatro del Circo, a beneficio de Guy Stephan, por José Villa. Música de Auber, Nadeau y Skoczdpole. BNE, T/ 25189.

⁵² Gran baile en tres actos por José Villa, representado por primera vez, a beneficio de Lucini, autor de los decorados. Trajes de Foresti. Director de orquesta Johann D. Skoczdpole. BNE, T/24950.

⁵³ En los libretos italianos se titula *Gli inglesi nell'Indostan*, acción mímica en cinco actos. BDR-BV011989064-8640. Más información sobre los libretos de estas puestas en escena en http://polovea.sebina.it/SebinaOpac/Opac?action=search&KF_AutPersOnaggi=Zulinda&startat=0 (consultado 31-X-2015).

⁵⁴ Baile fantástico en dos actos. Director Johann D. Skoczdpole. Pintor Lucini. BNE, T/ 12251.

Después de su estancia en Madrid Villa regresó a Italia y lo encontramos trabajando en el Teatro Ducal de Parma (1847) donde también remontó *Los ingleses en el Indostán*.

2.4 Jean Baptiste Barrez (1844-45)

En abril de 1844 el parisino Jean Baptiste Barrez (1795-1868) viajaba a Madrid⁵⁵ para convertirse en el director de la compañía de baile del Teatro del Circo, hecho que fue reflejado por la prensa madrileña que comentó que la empresa del teatro había "escriturado para la compañía de baile a Mr. Barré(sic), primer maestro de baile y primer bailarín cómico de la Academia Real de París"⁵⁶.

Barrez inició su carrera como primer bailarín (1817-18) y como bailarín de *demi caractère* (1820-21) en el Gran Teatro de Burdeos. En 1821 ingresó en la Ópera de París donde permaneció hasta 1841. Participó en el estreno de ballets como *Le diable boiteux* (1836), *La chat métamorphosé en femme* (1837), *La tarentule*⁵⁷ (1839), *Le diable amoureux* (1840), *La Péri* (1843) y *Lady Henriette o la servande de Greenwich* (1844).⁵⁸ Además, entre 1832-44 fue maestro principal de la escuela, a cargo de la clase senior. Adicionalmente, Barrez también trabajaba como ensayador con algunos de los bailarines principales de la Ópera, entre ellos Carlotta Grisi, Lucien Petipa, Adeline Plunkett y Lucile Grahn⁵⁹.

Durante su estancia en Madrid, además de poner en escena varios ballets, Barrez también interpretó algunos de los personajes que ya había bailado en París, como el Doctor homeopático en *La tarántula*, Céfiro en *La hermosa Beatriz* (1844) y Hortensio en *El diablo enamorado*. Sin embargo, como

⁵⁵ En el AHN, Estado 7127, 26-IV-1844, N° 1726, N° 350 del libro. Se conserva el pasaporte de Barrez para venir a España. Los datos que aporta coinciden con la inscripción que consta en el M.A.E. de Nantes, Postes/Madrid/Consulado-95. Registro del 14-V-1844, n° 864.

⁵⁶ *La Posdata*, 29-IV-1844.

⁵⁷ Interpretó al Dr. Homeopático y Gautier dijo de él que "fue muy cómico sin hacer su papel del todo desagradable; se las arregla para mantenerse justo en la exageración, y no sobrepasar el límite entre petulante y cínico". *La Presse*, 1-VII-1839.

⁵⁸ También participó en *Zémire y Azor* (1824), *L'île de pirates* (1835) y *La volière* (1838) entre otros.

⁵⁹ En cuanto la danesa llegó a París, en 1837, y mientras preparaba su debut en la Ópera, no perdió la oportunidad de trabajar con Barrez. Lo mismo ocurrió con otras bailarinas extranjeras quienes, antes de su presentación en París no dudaban en pasar unos días bajo la supervisión de Barrez.

había sucedido con Achille Henry, Barrez tampoco montó ningún ballet completo con coreografía propia, sino que su labor fue principalmente la de repositor de obras creadas por otros coreógrafos a las que añadía, si era necesario, algún bailable propio. Durante la primavera de 1844 se mantuvieron en la programación ballets como *El lago de las hadas*, *La Aurora* y *Gisela*, y hasta el mes de julio no se representó la primera coreografía puesta en escena por Barrez, que fue *La hermosa Beatriz o el sueño*⁶⁰, ballet que también fue conocido con los títulos de *La bella hija de Gante* y, sobre todo, como *La linda Beatriz*.

Lo cierto es que con esta gran producción fue muy elogiada su labor como maestro de baile y en un semanario comentaron que "gran parte de los triunfos conseguidos en este baile" se debían "al inteligente maestro señor Barrez", quien "sin perdonar descanso ni fatiga, ha sabido presentar un espectáculo tan lleno de novedad y de interés. Los bailables han agradado extraordinariamente, y no se ha perdonado medio a fin de merecer el agrado del público en general". Más adelante elogiaron "no solo su buen gusto y el interés que se toma, tanto en la dirección de escena como en la coreográfica, sino el partido que sabe sacar de todos los elementos, chicos y grandes, con que cuenta la empresa de este teatro"⁶¹.

En septiembre de 1844 se representó *La tarántula*⁶², ballet en el que Barrez parece que sí compuso varios bailes, como indica el programa, pero partiendo de la coreografía original de Coralli. Esta obra no corrió la misma suerte que la *Beatriz*, una producción espectacular que había dejado el listón muy alto. Por lo que el nuevo ballet fue considerado como "falto de argumento, pobre en decoraciones y escaso de bailables"⁶³. Antes de terminar el año Barrez montó *La Péri*⁶⁴ ballet que, como veremos más adelante, no logró igualar el éxito que había obtenido en París. 1845 comenzó con el estreno del

⁶⁰ Baile en tres actos, compuesto por Saint-Georges y Albert con música de Adam. Puesto en escena en el Teatro del Circo por Barrez. Director de orquesta Johann D. Skoczdepole. BNE, T/21136.

⁶¹ *Revista de Teatros*, 21-VII-1844.

⁶² Baile pantomímico en dos actos, argumento de Coralli y bailables de Barrez, primer maestro y director de la compañía de baile del Teatro del Circo de Madrid y primer actor de la Academia Real de Música de París. Director de orquesta Johann D. Skoczdepole. Decorados de Lucini. Con Guy Stephan, M. Petipa, Gontier. BNE, T/10545.

⁶³ Juan Pérez Calvo: *El Laberinto*, 16-IX-1844.

⁶⁴ Baile fantástico en dos actos, compuesto por Gautier y Coralli con música de Burgmüller y Skoczdepole. BNE, T/9352.

último ballet que Barrez montaría para el Circo. Fue *El diablo enamorado*⁶⁵ en cuyo 3^{er} acto Guy Stephan bailaba el *Jaleo de Jerez*, coreografiado por Victorino Vera y con música de Skoczdepole, pieza que se convirtió en uno de los grandes éxitos de la bailarina. También el propio ballet fue muy bien acogido, y se convertiría en el 3^{er} ballet más representado en el Teatro del Circo durante esta etapa.

Hay que señalar que, como ocurrió con Massini, la actividad de Barrez también se extendió a la ópera ya que compuso, por ejemplo, "un divertimento de baile para el 2^o acto"⁶⁶ de *I Martiri* de Donizetti, que se estrenó el 20-II-1845. Según un cronista "los bailables agradaron mucho, en particular el del 2^o acto, donde Petit Stephan y Laborderie, bailaron un lindísimo *pas de deux*"⁶⁷.

Cuando finalizó la temporada teatral la prensa explicó que Barrez se marchaba a Viena para ocupar allí el mismo cargo que en Madrid.⁶⁸ Después pasó al Teatro de la Moneda de Bruselas (1847-48) y en 1849 lo encontramos de nuevo en España formando parte de la compañía de baile del Teatro Principal de Valencia⁶⁹, en la que Guy Stephan figuraba como primera bailarina, su marido como empresario y Barrez como maestro de baile. También trabajó en dos ocasiones en el Liceo de Barcelona, la primera en 1849 con la compañía de Guy Stephan, con la que puso en escena *Giselle*, *La Ondina* y *Terpsícore en la tierra*, ballet con coreografía propia, con música de Bosselet y protagonizado por Clotilde Laborderie y Pierre Massot. La segunda vez que Barrez trabajó en Barcelona fue en 1851.⁷⁰

⁶⁵ Ballet pantomímico en 3 actos compuesto por Saint Georges y Mazilier. BNE, T/20044.

⁶⁶ *Diario de Madrid*, 15-II-1845.

⁶⁷ *El Clamor Público*, 23-II-1845.

⁶⁸ "(...) el hábil Sr. Barrez que recibirá en Viena los mismos aplausos que se le dispensaron en esta corte". *El Tiempo*, 17-V-1845; *El Heraldo*, 18-V-1845; *Revista de Teatros*, 21-V-1845.

⁶⁹ Trabajaron sólo del 8 de abril a junio. Durante esta pequeña temporada puso en escena: *El lago de las hadas*, *Gisela*, *El diablo a cuatro*, *La Esmeralda*, el 1^{er} y 2^o acto de *La sonámbula* y *La ilusión de un pintor*. Además de piezas aisladas de los ballets completos: el vals de *Alba Flor*, la polca de *La linda Beatriz*, el *Jaleo de Jerez*, el *Ole*, etc.

⁷⁰ "Está contratada una nueva compañía de baile para el Liceo, que también trabajará en el Principal. (...) con el director Sr. Barrez". *El Ancora*, Barcelona, 6-I-1851.

2.5 Jean Antoine Petipa (1845-47)

La siguiente apuesta de José de Salamanca para ocupar el cargo de maestro de baile del Teatro del Circo fue otro francés, Jean Antoine Petipa (1787-1855), padre de Marius Petipa, quien ya llevaba casi un año trabajando como primer bailarín del teatro. J. A. Petipa inició sus pasos como bailarín en la Ópera parisina⁷¹ entre 1807-12, momento en que entró a formar parte de la compañía de Filippo Taglioni con la que recorrió Europa.⁷² Durante la temporada de 1813-14 Petipa fue contratado como maestro de ballet en Lyon, y también dirigió por algún tiempo el ballet del Teatro Francés de Hamburgo. Posteriormente actuó en Bruselas –del 15-IX al 31-X-1814– y Gante. Cuando, en diciembre de 1814, se reabrió el Teatro de la Porte-Saint-Martin de París, que llevaba siete años cerrado, Petipa fue contratado como primer bailarín y además compuso dos nuevos ballets⁷³. En este teatro conoció a la actriz lionesa Victorine Maurel (1794-1860?), que interpretaba los papeles de primera dama joven bajo el nombre de Mlle. Grasseau, que en 1815 se convirtió en su esposa.

El matrimonio tuvo seis hijos, entre ellos los famosos bailarines y coreógrafos Marius y Lucien Petipa.⁷⁴ Entre el otoño de 1815 y abril de 1819 J. A. Petipa ocupó el puesto de maestro de ballet del Teatro de Marsella. En este momento la familia, ante una nueva oferta laboral, se trasladó a Bruselas donde ambos fueron contratados como primer bailarín y maestro de baile y primera actriz joven respectivamente.⁷⁵ A partir de entonces, y hasta 1831, Petipa arregló para la escena de Bruselas, además de los divertimentos de las óperas⁷⁶, gran parte del repertorio del momento y remontó y/o coreografió varios ballets nuevos, como *La naissance de Vénus et de l'Amour*⁷⁷ (1821),

⁷¹ Donde interpretó los ballets *Psyché et l'Amour* de Pierre Gardel o *Les Zephyrs et les Amours*.

⁷² La compañía se estableció en Cassel de 1810-12. Posteriormente se trasladaron a Viena y Nápoles.

⁷³ En 1815 puso en escena *Les six ingénus*, pantomima inspirada en la de Duport con música de Alexandre Piccinni, y *Le berger de la Sierra Morena*, pantomima en tres actos.

⁷⁴ Para más detalles sobre la familia Petipa ver Jean-Philippe Van Aelbrouck: *Dictionnaire des danseurs à Bruxelles de 1600 à 1830*. Lieja: Mardaga, 1994; y Laura Hormigón: *Marius Petipa en España memorias y otros materiales*. Madrid: Danzarte Ballet, 2010.

⁷⁵ Jacques Isnardon: *Le Théâtre de la Monnaie*. Bruselas: Hnos. Schott, 1890, pp. 169-70.

⁷⁶ Como *Guillermo Tell* de Rossini (estrenada en Bruselas el 18-III-1830), y *La muette di Portici* de Auber.

⁷⁷ El papel de Amor fue interpretado por su hijo Lucien, que tenía entonces cinco años. Isnardon: *Le Théâtre de la Monnaie...*, p. 182. El ballet se volvió a representar en la temporada de 1827-28.

*Monsieur Deschalumeaux*⁷⁸ (1822), *La Kermesse* (1822), *Le cinq juillet ou l'heureuse journée* (1825) con música de Snel, ballet ejecutado con toda la "pompa teatral necesaria"⁷⁹. *Frisac ou la double noce* (1825), *El page inconstant* (1825) con música de Snel, *Monsieur de Pourseaunac* (1826) con música de Snel, *Jocko ou le singe du Brésil*⁸⁰ (1826) versión de Petipa a partir de la de A. Blache, *Les petites Danaïdes* (1828) con música de Snel y *Les enchantements de Polichinelle* (1829) con música de Snel y Hanssens joven.

Después de estos años en Bruselas, Petipa trabajó en Amberes, Lyon⁸¹, Marsella y de Burdeos durante dos temporadas, para regresar a Bruselas al comienzo de la temporada 1833-34, donde compartió el cargo de maestro de baile y mímico con Victor Claude Bartholomin. En 1835 regresó a Burdeos, donde Lucien fue contratado también como primer bailarín. En 1839 Jean Antoine y su hijo Marius realizaron una gira por los Estados Unidos pero, debido a las difíciles condiciones impuestas por el empresario, ambos regresaron sin llegar a concluirla. Entre 1841-44 Petipa padre volvió a Bruselas.⁸²



Imagen 64. Jean Antoine Petipa hacia 1840.

⁷⁸ Obra de Creuzé de Lesser y Gaveaux transformada en ballet por Petipa. Isnardon: *Le Théâtre de la Monnaie...*, p. 181.

⁷⁹ Isnardon: *Le Théâtre de la Monnaie...*, p. 200.

⁸⁰ En estas representaciones participó el célebre Charles Mazurier (1798-1828), primer mimo y cómico del Teatro de la Porte Saint-Martin de París.

⁸¹ En este teatro remontó *Les petites Danaïdes* en 1831.

⁸² Durante estos años escenificó: *La Tarentule* (1841), *Les Bayadères sur les rives du Ganges*, *Cendrillon*, *Giselle* y *Les pages du duc Vendôme* (1842), *Marco Bomba*, *Le diable amoureux*, *Astolphe et Joconde ou les aventureux*, *La fille mal gardée* (1843) entre otros.

En febrero de 1845 Jean Antoine Petipa viajó a Madrid⁸³ y, como hemos visto, le precedía un profundo conocimiento del repertorio y una experimentada carrera como maestro de baile en diferentes teatros europeos. Durante su estancia en el Teatro del Circo puso en escena e interpretó algunos personajes en varias de las obras que montó. El primer ballet que llevó a escena fue *Gisela* obra que, a pesar de ser conocida por el público madrileño, fue modificada ya que sus "decoraciones, trajes, maquinaria y aparato escénico han recibido una mejora notable"⁸⁴. Después se representaron, de forma intercalada, ballets de temporadas anteriores como *El lago de las hadas*, *El diablo enamorado*, *La Aurora* y *La hermosa Beatriz*. En mayo Petipa realizó una nueva versión de otro ballet ya representado en el Circo, *La Sílfi*. Todo parece indicar que en esta ocasión no se representó la versión italiana del ballet sino la francesa, o por lo menos una variante de ésta realizada por Petipa padre, ya que la prensa comentó que "el director de la compañía ha mejorado notablemente los bailables, ha ensayado las escenas y dispuesto los grupos de un modo que acredita su buen gusto y sus grandes conocimientos en el arte coreográfico"⁸⁵. A pesar de las mejoras, el ballet tampoco alcanzó ahora demasiado éxito y solo se representó en cuatro ocasiones.

A finales de julio de 1845 Petipa puso en escena *La Ondina*⁸⁶. Esta producción sí tuvo mucho éxito y además alcanzó bastante revuelo por cierto conflicto que surgió con la Iglesia, sobre si debía aparecer o no la imagen de una Virgen en la escena, y por un beso que Petipa hijo le daba a Guy Stephan a final de una de las danzas. De hecho, Petipa hijo estuvo a punto de ser detenido por este atrevimiento. En noviembre Petipa llevó a escena *La Esmeralda*⁸⁷, ballet estrenado a beneficio de Guy Stephan en el que Petipa padre interpretó "perfectamente al feo personaje de Quasimodo"⁸⁸. Para la función realizada a beneficio del cuerpo de baile del teatro, celebrada el 26 de

⁸³ En el Archivo Histórico Nacional se conserva su pasaporte para viajar a España. AHN, Estado 7130. N°: 192/51, 108 N° 121 del libro, Día 22-II-1845.

⁸⁴ *El Clamor Público*, 27-III-1845.

⁸⁵ *El Clamor Público*, 22-V-1845.

⁸⁶ Baile fantástico en tres actos con música de Pugnì y Skoczdzopole. BNE, T/25145.

⁸⁷ Gran baile dramático en tres actos, composición de Perrot con música de Pugnì, Skoczdzopole, Cepeda y Bonetti. BNE, T/25166.

⁸⁸ "Revista Musical", *El Español*, 23-XI-1845.

diciembre de 1845, Petipa coreografió el ballet en un acto *Las modistas de París*, que nunca más volvió a representarse.

En 1846 se produjo el estreno del primer ballet completo coreografiado por Petipa padre. Fue uno de los pocos ballets creados específicamente para ser estrenados en el Teatro del Circo, y se tituló *Farfarella o la hija del infierno*⁸⁹. Aunque estaba inspirado en obras anteriores, el resultado final fue un ballet con unidad y sentido por el cual el coreógrafo recibió muchos y buenos elogios, y la prensa consideró que con este ballet, Petipa había "dado a conocer sus conocimientos coreográficos"⁹⁰. Más adelante analizaremos este ballet en profundidad. Entre abril y agosto de 1846 se realizó exclusivamente una temporada extraordinaria de ópera, por lo que no se representaron ballets en el Teatro del Circo, como ya hemos comentado, y tras la pausa veraniega se siguió bailando el repertorio habitual del teatro.

En febrero de 1847 se representó por primera vez en el Circo *La mutta di Portici* de Auber, ópera en la que Guy Stephan interpretó a Fenella, y Petipa se encargó de coreografiar los bailables. En el 1^{er} acto una *Guaracha*, bailada por Edo, Flores y dieciséis bailarinas del cuerpo de baile. Y en el 3^o una *Tarantela* ejecutada por Ferdinand, Massot y ocho parejas. Habría que esperar hasta el 4 de marzo para ver un nuevo ballet completo coreografiado por Petipa, creado especialmente para el teatro madrileño, como había sucedido con *Farfarella*. Se trata de *Alba Flor la pesarosa*⁹¹, estrenado a beneficio de Guy, y en el que Petipa padre además interpretó a Juilon, el gitano viejo. Si bien *Farfarella* le había proporcionado un gran éxito, *Alba Flor* no fue tan bien recibido, aunque cabe preguntarse si los acontecimientos que habían agitado la vida social y teatral de la capital solo un par de meses antes, y cuyo protagonista había sido su hijo Marius, no habrían pasado factura al prestigio y consideración de Petipa padre. Estos hechos, que no eran otra cosa que un romance secreto y prohibido, y que a priori pueden parecer banales, tuvieron una gran

⁸⁹ Baile fantástico en tres actos composición de J. A. Petipa. Estrenado a beneficio de Lucini. BNE, T/12416.

⁹⁰ "Crónica de Teatros", *El Clamor Público*, 7-III-1846.

⁹¹ Baile en cuatro actos con coreografía de J. A. Petipa y música de Skoczupole, Deldevez, Pilaty, Halevy y Cepeda. BNE, T /25003.

trascendencia para la vida de Marius Petipa, y fueron relatados por él mismo en sus *Memorias*⁹², aunque omitiendo varios detalles importantes.

Cuando la temporada teatral concluyó, en marzo de 1847, Jean Antoine Petipa dejó Madrid y poco tiempo después llegaba a San Petersburgo, donde trabajó como maestro de la Academia Imperial de ballet hasta su muerte en 1855.⁹³ Por tanto para la siguiente temporada, que comenzó el 4 de abril, José de Salamanca contó con un nuevo maestro de baile, Auguste Lefebvre.

2.6 Auguste Lefebvre (1847-48)

Lefebvre pertenecía a una familia de bailarines. Se formó en París y su carrera como bailarín también se desarrolló en Italia. Entre 1829-30 trabajó como "primer bailarín serio francés"⁹⁴ en La Fenice de Venecia. Durante varias temporadas lo encontramos contratado en la Scala de Milán⁹⁵ y en 1836 también bailó en Palermo. Sin embargo España no le era ajena porque, durante su infancia, había bailado con la compañía de su familia en Sevilla (1812-13), que estaba encabezada por Fernanda Lebrunier y Francisco Lefebvre.⁹⁶

Las primeras representaciones de ballet de la temporada de 1847 fueron repeticiones de ballets anteriores, como *Farfarella* o *Gisela*, y hasta el 19 de junio no se puso en escena el primer ballet a cargo de Lefebvre. Se trató de *El Corsario*⁹⁷, en el que además interpretaba el personaje de Conrado. Esta obra fue la que alcanzó más éxito de todas las que montó el coreógrafo en Madrid. Además, se había creado tal expectación sobre la grandiosidad y novedad de

⁹² En Hormigón: *Marius Petipa en España...*, p. 313-15.

⁹³ "Mr. Petipa, maestro de bailes de la corte de Rusia, acaba de morir a la edad de 68 años". *Gaceta Musical*, 23-IX-1855.

⁹⁴ Lo encontramos en ballets como *Chiara di Rosenberg* (1830). En Antonio Álvarez Cañibano: "La música civil y el ballet en Sevilla durante la ocupación napoleónica", *Revista de Musicología* Vol. 16, nº 6. 1993. p. 3646. Debemos precisar que el calificativo "francés" no se refería al lugar de nacimiento sino al tipo de papeles que debía interpretar.

⁹⁵ 1831, 1833, 1834, 1836 (según *Il Censore Universale dei Teatri*, Milán. 7-V-1836), 1839, 1840. En Álvarez Cañibano: "La música civil"..., p. 3646-47.

⁹⁶ 3-I-1812, "Los niños Susana y Augusto Lefebre(sic), tendrán el honor de presentarse a ejecutarlo [un bolero] fiados de la indulgencia del público por ser la primera vez". En el elenco de la compañía los niños aparecen como "papeles de carácter". En Álvarez Cañibano: "The Company of the Lefebre family in Seville", *The origins of the Bolero school. Studies in Dance History*. Vol. IV, nº 1. 1993, p. 24-25.

⁹⁷ BNE, T/25007.

los efectos escenográficos –recordemos que en escena se recreaba una batalla naval–, que la propia reina asistió a la primera representación.



Imagen 65. Auguste Lefebvre. Venecia (1830). New York Public Library.

En pleno mes de agosto tuvo lugar el estreno de otro ballet compuesto por Lefebvre, fue *Cloris en la corte de Diana*⁹⁸, una coreografía de tema mitológico más del gusto de la corriente italiana, representado a beneficio de Lucini. En este ballet ya no participó Guy Stephan por hallarse en avanzado estado de gestación. En octubre se presentó *Fausto*⁹⁹, otra obra ideada por el coreógrafo a la que le sucedió *El torero*¹⁰⁰, ballet con tema y bailes españoles que no cayó nada bien ni entre el público ni la crítica, ya que lo consideraron casi como una ofensa a los bailarines, bailes y costumbres españolas.¹⁰¹

Existen varios testimonios que documentan que los ballets de Lefebvre no fueron bien acogidos por los espectadores y tampoco por la prensa. Algunos diarios de la capital comentaron que los libretos de sus ballets eran "insípidos"¹⁰². Y también se señaló con sorna que sus coreografías habían sido "obras maestras que el público no supo comprender"¹⁰³. Lo cierto es que a

⁹⁸ Ballet mitológico en dos actos. El libretto de este ballet no ha aparecido hasta el momento.

⁹⁹ Ballet en tres actos. BNE, T/11246.

¹⁰⁰ Ballet de medio carácter en dos actos con música compuesta y arreglada por Skoczdompole. BNE, T/25004.

¹⁰¹ Para más detalles ver las reseñas aparecidas en: "Crónica de Teatros", *El Espectador*, 12-XI; *El Heraldo*, 19-XII; *El Clamor Público*, 21-XII; E. Velaz de Medrano: "Revista coreográfico musical. Teatro del Circo", *El Español*, 26-XII-1847.

¹⁰² *El Helado*, 19-XII y *El Popular* 19-XII-1847.

¹⁰³ "Revista de Madrid", *El Heraldo*, 2-IV-1848.

partir de este momento, y como había sucedido con Henry unos años antes, Lefebvre desapareció de la cartelera, de las noticias teatrales y ya no preparó ningún ballet más para el Teatro del Circo hasta mayo. Ignoramos si dejó de hacerse cargo de la compañía de baile, si se marchó de Madrid o si simplemente quedó relegado a un segundo plano. Desde comienzos de 1848 los encargados de escenificar los nuevos ballets en el teatro fueron dos primeros bailarines de la compañía, Guy Stephan y Pierre Massot, que llevaron a escena *La sonámbula*¹⁰⁴, en enero de 1848, y *El diablo a cuatro*¹⁰⁵ en marzo. Con este último ballet se pondría fin a la gestión de Salamanca al frente del Teatro del Circo.

Entre abril y mayo de 1848 hubo un intento de reanudar y dar continuidad a la actividad del Circo. Se contaba para ello con una compañía lírica y otra de baile encabezada por el matrimonio Albert-Bellon –Charles Auguste Albert y Elisa Bellon, que se encontraban trabajando en el Liceo de Barcelona¹⁰⁶–, y con el desaparecido Lefebvre como maestro de baile. Durante este mes se representó *Gisela* y *El pescador napolitano o el talismán*¹⁰⁷, un ballet del que no hemos encontrado el libreto y que pudo estar inspirado en la coreografía homónima que Perrot estrenó en Londres (1842). Solo se representó en tres ocasiones. Según explicó Velaz de Medrano, la dirección de Lefebvre durante esta nueva y breve etapa "continuó siendo tan detestable como el año pasado, y *El pescador napolitano* fue tan soporífico como sus hermanitos mayores"¹⁰⁸.

¹⁰⁴ Ballet en tres actos puesto en escena por Guy Stephan y Pierre Massot con música de Herold y decorados de E. Lucini. Con Guy Stephan, Laborderie, Clerici, Frontini, Massot, Jules, A. Rousset, H. Monet, Caraballi y Rico. BNE, T/23004.

¹⁰⁵ Baile en tres actos y cinco cuadros. BNE, T/12403.

¹⁰⁶ Albert era el maestro de baile y Elisa primera bailarina. Durante la temporada 1847-48 interpretaron los ballets *Azulma o el reino de las flores*, *Giselle*, el paso a dos de *La húngara* y *El diablo enamorado*.

¹⁰⁷ Ballet fantástico en tres actos. Parte de la música de Skoczupole, decorados de Francisco Aranda y vestuario de L. Paris. Con C. Mouliner, Durand, E. Albert Bellon, Albert, Garlip y Bagá.

¹⁰⁸ Eduardo Velaz de Medrano: "Revista coreográfica-musical", *La España*, 4-VI-1848.



Imagen 66. Elisa Albert-Bellon (1822-92).

2.7 Antonio Appiani (1848-50)

Con la nueva empresa gestionada por Nemesio Pombo la cual, por diversas vicisitudes, no reanudó sus representaciones hasta finales de noviembre de 1848, llegó al Teatro del Circo un nuevo maestro de ballet italiano, Antonio Appiani, que estaría a cargo de la compañía de baile del teatro hasta 1850¹⁰⁹. Cuando ese mismo año se inauguró el Teatro Real pasó a hacerse cargo de la compañía de baile del nuevo coliseo. En la década de 1860 lo encontramos en el Teatro del Liceo de Barcelona como "primer mímico y maestro de la academia de baile"¹¹⁰ y aunque no era el director de la compañía de baile, cargo que ocupaba entonces Gustave Carey, se encargó de escenificar varios ballets como *Catalina o la hija del bandido*¹¹¹ (1864), y *Corinda*¹¹² un nuevo ballet en 4 actos creado expresamente para el Gran Teatro del Liceo en 1865.

Antes de llegar a Madrid Appiani había acumulado una gran experiencia ya que había trabajado durante varios años en Milán (1817¹¹³, década de 1820¹¹⁴, y en 1832¹¹⁵), Trieste (carnaval, 1833), Turín¹¹⁶, Lyon¹¹⁷ (1834-

¹⁰⁹ En los momentos de inactividad del Teatro del Circo lo encontramos trabajando en otros teatros de la capital. Por ejemplo, en diciembre de 1849, puso en escena en el Teatro de la Cruz o del Drama y Lírico Español, el ballet *El diablo a cuatro* "sumamente aumentado por Antonio Appiani". BNE, T/23139.

¹¹⁰ *Almanaque del Diario de Barcelona para el año 1864*, Impr. del Diario de Barcelona: 1863, p. 64.

¹¹¹ Biblioteca Nacional de Catalunya, C400/1985.

¹¹² Biblioteca Nacional de Catalunya, C400/1986.

¹¹³ Participó en *Aglauro*, drama pantomímico en cinco actos de Filippo Bertini. Teatro Carcano.

¹¹⁴ En la Scala lo encontramos en los ballets *Britannico*, ballo trágico en cinco actos de Francesco Clerico (1822). En *Belisa ossia la nuova Claudina*, ballo en cuatro actos de Giovanni Coralli con música nueva de Luigi Grossoni (1825). En *Obi o lo schiavo della Giamaica*, ballet-pantomima de G. Barrymore (1826). En *Il matrimonio per concorso*, ballet campestre en dos actos de F. Bertini (1826).

36) y entre 1844-47 fue primer maestro de baile del Teatro de Bruselas. También trabajó en Londres durante 1848. Como podemos deducir, se había formado en la tradición italiana del ballet, aunque este hecho no lo limitó y en Madrid puso en escena ballets románticos creados por autores franceses. Aunque veremos más adelante cómo sí parece que tuvo predilección por las bailarinas italianas, especialmente por Sofia Fuoco, que también llegó al Circo en este momento.

La primera obra que Appiani puso en escena en el Teatro del Circo fue un ballet original creado especialmente para el teatro, *El diablillo y la aldeana o Foletto*¹¹⁸ que –además de ser la primera representación de ballet celebrada en el teatro desde mayo de 1848–, sirvió para la presentación ante el público madrileño de Sofía Fuoco, Gustave Carey y Óscar Bernardelli. Aunque se comentó que se trataba de un ballet sin pretensiones con el que se tenía la intención de entretener al público que llevaba varios meses sin espectáculos de ballet, el resultado de la puesta en escena de *Foletto* fue satisfactorio y fue bien recibido. Un mes más tarde, en enero de 1849, subía a escena un gran ballet romántico, *Los cinco sentidos*¹¹⁹. A pesar de la incertidumbre empresarial que se vivió durante esta primavera en el Circo, la compañía de baile continuó sus representaciones y en abril de 1849 se estrenaba un nuevo ballet, *Catalina o la hija de las montañas*¹²⁰, que fue muy bien acogido, pero circunstancias como la inminente marcha de la Fuoco y la necesidad de estrenar otro ballet antes del final de la temporada, obligaron a que en ese momento *Catalina* no se representara todo lo deseado y hubiera que esperar hasta abril de 1850 para volverlo a ver.

Il flauto magico, ballo cómico en dos actos de S. Taglioni y música de Mercadante (1828). En *Avviso per sposarsi*, ballo jocoso de G. Serafini (1829).

¹¹⁵ Aparece en el Teatro alla Canobbiana en *Rodope nei boschi di amore*, ballo anacreóntico de Giuseppe Turchi. Y en *L'inutile precauzione*, ballo de medio carácter de G. Turchi.

¹¹⁶ En 1829-30 figura como "primo ballerino per le parti giocose", participó en *La bacanal de Roma*, ballo histórico en cinco actos de Giuseppe Sorrentino. Y en *Sofia di Bulgaria*, ballo en cinco actos también de Sorrentino. Continuaba bailando en este teatro en 1831, lo vemos en *Elena y Serisca*, ballo en cuatro actos de Giacomo Serafini. Y entre 1833-34, en 1833 como "primo ballerino danzanti". Las categorías dentro del elenco están tomadas de el *Almanacco dei Teatri di Torino per l'anno 1837*.

¹¹⁷ Donde creó *L'ombre du chasseur ou la seduction*, ballet-pantomima en tres actos. Grand-Théâtre (1834), *L'arbre de Belzébuth ou sorcières forestiers*, ballet-féerie-pantomima en dos actos (1835) y *Les intrigues espagnoles*, ballet-pantomima en dos actos (1836).

¹¹⁸ Ballet fantástico en tres actos y un prólogo. BNE, T/23024.

¹¹⁹ Ballet fantástico en cuatro actos. BNE, T/23133.

¹²⁰ Ballet en tres actos con música de varios maestros. BNE, T/23143.

El nuevo y último ballet de la temporada fue *Céfiro y Flora*, en un solo acto y estrenado en mayo a beneficio de Appiani y de Carey. Podemos observar que, como buen italiano, el maestro no pudo resistirse a escenificar un ballet con tema mitológico. Al igual que la mayoría de sus contemporáneos, también Appiani se encargó de componer los bailables para las óperas que se representaron en el teatro, entre ellos el del 3^{er} acto del *Macbeth* de Verdi.

Entre junio y noviembre de 1849 se suspendieron de nuevo las representaciones en el Teatro del Circo y en el caso de los ballets, no volvieron a representarse hasta finales de febrero de 1850. Durante estos meses de inactividad en el Circo parece que Appiani trabajó en el Teatro del Drama, donde se intentaba formar y dar continuidad a una compañía de ballet. Con ella puso en escena una nueva versión de *El diablo a cuatro*¹²¹. Pero muy pronto Appiani regresó al Teatro del Circo, que había conseguido la licencia para su compañía de baile extranjero.

En febrero de 1850 Appiani estrenó *Manon Lescaut*¹²². A partir de marzo se alternarían ballets protagonizados por Guy Stephan en temporadas anteriores como *La Aurora*, *El lago de las hadas* –donde se incluyó el *Vals de Alba Flor* interpretado por Guy Stephan, Appiani y Massot–, *Gisela* –puesto en escena bajo la dirección de Appiani–, *El diablo enamorado* y *Farfarella*. Con obras que tenían como protagonista a Fuoco, entre ellas *Los cinco sentidos* y *Catalina o la hija de las montañas*. Durante estos meses Appiani también creó un ballet para cada una de las estrellas que trabajaban en el teatro. Para Guy montó *La corte de Luis XIV*¹²³ y para la Fuoco *Isaura, ahijada de las hadas*¹²⁴, estrenado a beneficio de Lucini que ya había regresado a Madrid. Además,

¹²¹ Baile mímico en tres actos. Puesto en escena sumamente aumentado por Antonio Appiani. Teatro de la Cruz, 13-XII-1849. BNE, T/23139.

¹²² Ballet en tres actos con música de Bellini y Gondois. Con Fuoco, Dor, Robert, Edo, Malasaña, Villetti. Estrenado el 21-II-1850. Hasta el momento no se ha encontrado el libreto de la escenificación madrileña de este ballet, pero pudo tomar como referencia dos obras anteriores: la coreografía de Jean Aumer estrenada en París en 1831, o el ballet creado por Giovanni Casati en Londres (1847) con música de Bellini.

¹²³ Gran ballet dramático en cuatro actos con música de H. Gondois, decorados de E. Lucini y vestuario de F. Suarez. Con Guy Stephan, Dor, Appiani, Laborderie, Clerici, Monjardín, Bagá, Gámez, Betegón, Massot, Edo, Villetti, Malasaña y J. Rico. BNE, T/23298.

¹²⁴ Ballet en tres actos y un prólogo con música de Adam y decorados de E. Lucini. Con Fuoco, Laborderie, Villetti, Edo y Dor. Estrenado el 10-VII-1850. Hasta el momento no ha aparecido el libreto de este ballet.

destacaron durante esta temporada las funciones combinadas de gran variedad que se componían de fragmentos de los ballets completos, de bailes nacionales, sinfonías, fragmentos de ópera, etc.

El 30 de julio de 1850 terminó la temporada del Teatro del Circo, con una función combinada a beneficio de Appiani, compuesta por dos bailables sin especificar, el paso a dos de *La corte de Luis XIV* –por Guy Stephan y Massot– y el *Jaleo de Jerez* interpretado por Guy Stephan. Después de esto, ya no se celebraron más representaciones de ballet en el Teatro del Circo.

3. BAILARINES MÁS DESTACADOS DEL TEATRO DEL CIRCO

Entre 1842 y 1850 fue enorme el número de artistas que formaron parte de la compañía de baile del Teatro del Circo. En el Anexo I se encuentran detallados todos sus integrantes por temporadas, pero a continuación vamos a centrarnos, aunque brevemente y siguiendo un orden cronológico de su llegada y aparición en el teatro, en algunas de las figuras más destacadas que bailaron en el Circo durante esta etapa.

3.1 Bailarines de los primeros años

3.1.1 Emile Víctor Rouquet y Celina Rouquet Petit

En 1842 la compañía contaba entre sus filas con artistas italianos, franceses y algunos españoles. Una de las parejas principales era el matrimonio formado por el belga Emile Víctor Rouquet (1818-92?) y la parisina Celina Rouquet Petit¹²⁵ (1814-1905). Emile estudió en el Conservatorio de Bruselas con Jean Antoine Petipa, y fue compañero de clase de Lucien y Marius Petipa. Formó parte de la compañía de su ciudad natal en 1837-38, como corifeo y tercer bailarín cómico. En la temporada siguiente (1838-39) aparece como segundo bailarín cómico.

¹²⁵ Marie Louise Celina Petit.

Cuando el matrimonio llegó a España trabajaron primero en Barcelona, donde nació su primera hija¹²⁶. El director de la compañía de baile era Víctor Claude Bartholomin y la pareja participó en ballets como *La joven tirolesa o la vuelta a la aldea* (1840), *La encantadora o el triunfo de la cruz* y *Eglantina o el señor de la aldea* (1841).¹²⁷

A partir de julio de 1842 comenzaron a trabajar en la compañía de baile del Teatro del Circo de Madrid, que estaba dirigida por Federico Massini. Celina como primera bailarina seria y Emile como primer bailarín mímico/grotesco. Continuaron en este teatro en 1843¹²⁸ y 1844. Durante las temporadas que pasaron en el Circo intervinieron en numerosos ballets como *La Sílfi*, *La familia suiza*, *César en Egipto*, *La viuda caprichosa*, *Los titanes o las cuatro edades del mundo*, *Gisela*, *Los griegos o la libertad de Grecia*¹²⁹ –ballet que se estrenó en una función a beneficio de la pareja–, *Los ingleses en el Indostan*, *La Gypsy* y *La isla del amor*. También participaron en funciones combinadas como aquellas en las que Rouquet ejecutó la escena cómica de *El sargento exorcista*¹³⁰ y la Petit una *Tarantela napolitana*, o el *Paso beduino* que interpretó Rouquet junto a los alumnos de la Academia de baile del teatro.¹³¹

Por desgracia, durante una representación de *Los griegos*, Rouquet sufrió un accidente al finalizar el 2º acto. Al cerrarse el telón este arrastró un bastidor que cayó sobre el bailarín “fracturándole varios huesos”¹³² y según

¹²⁶ Tuvieron dos hijas: Josepha (Pepita) Rouquet, nacida en Barcelona en 1841, que también fue bailarina, y Ambrosine Pauline Rouquet (Bruselas 1849- Oslo 1919). Pepita aparece como tercera bailarina del Teatro Real de Bruselas en 1858-59. Su padre era entonces segundo maestro de baile y bailarín cómico y mímico del mismo teatro.

¹²⁷ *La joven tirolesa*, baile pantomímico en tres actos con coreografía de Bartholomin y música de Gondois. Emile interpretó a Gork y Céline un paso a tres, el *paso montañés*, el *vals tirolés* y el *galop final*. Biblioteca de Catalunya. *La encantadora*, baile heroico en cuatro actos con música de Gondois y Hanssens estrenado en Barcelona en 1841. Emile fue el demonio Mefiticosor y Céline bailó un paso a dos con Murat y en un paso a tres. BNE, T/10488. *Eglantina*, baile pantomímico en dos actos con coreografía de Bartholomin y música de Boverly, Hanssens, Herold, Gallenberg, Girowitz y Gondois. Decorados de Penne y vestuario de Casassampere. Biblioteca de Catalunya.

¹²⁸ Entre abril y julio de 1843, como solo se celebraron representaciones de ópera en el Teatro del Circo, los Rouquet-Petit formaron parte de la compañía de baile que actuó en Cádiz y Sevilla. En la *Revista de Teatros*, 16-IV-1843, se encuentra el elenco de bailarines que componían esta compañía. El 5-IX, día en que se reiniciaron las representaciones de ballet en el teatro, ya estaban de nuevo en Madrid.

¹²⁹ Baile histórico en tres actos compuesto por A. Blache con música de Sonet. Puesto en escena en el Teatro del Circo por Emilio Rouquet, primer bailarín grotesco del mismo. Estrenado el 28-I-1843. BNE, T/25062.

¹³⁰ Funciones celebradas del 24 al 27-XII-1842.

¹³¹ El 24 y 26-XI-1843 y 27-I-1844.

¹³² *La Posdata*, 6-II-1843.

informó la *Revista de Teatros*, su estado “ofrece cuidado”¹³³. Evidentemente tuvo que ser sustituido hasta que el 29 de marzo volvió a aparecer en escena, aunque sin haberse recuperado completamente. Celina Petit recibió por lo general buenas críticas, por ejemplo cuando protagonizó *La Sílfi* se comentó que ejecutaba pasos “muy buenos, variados, ligeros y ejecutados con limpieza”, aunque parece que la bailarina no debía tener mucha resistencia física porque señalaban que se le notaba el cansancio conforme avanzaba la representación. También destacaron que su paso a dos con Tommaso Ferrante estuvo bailado “con toda la perfección de una buena escuela”¹³⁴.

En marzo de 1844, cuando terminó la temporada teatral, la pareja dejó el Teatro del Circo. A partir de la temporada de 1849-50, Rouquet volvió al Teatro Real de Bruselas, donde desempeñó los cargos de bailarín cómico y mímico, *regisseur* del ballet, solo por esa temporada, y profesor de la escuela hasta 1859. A partir de la temporada de 1853-54, y durante nueve años, Rouquet desempeñó además el cargo de segundo maestro de baile.¹³⁵

3.1.2 Tommaso Ferrante

Otro bailarín destacado a partir de la primera temporada fue el italiano Tommaso Ferrante, conocido en Madrid como Tomás Ferranti. Antes de viajar a España, Ferrante había trabajado en las compañías de baile de importantes teatros italianos entre ellos el San Carlo (1827-28) y el del Fondo de Nápoles (1828), el de Senigallia/Fenice de Venecia (1834, 1836-37, 1838), el Regio de Turín (1835), el Teatro de Livorno (1836), el Gran Teatro de Boloña (1837), el de Faenza (mayo 1837) o el de Piacenza (1840). En todos ellos interpretó un repertorio bastante amplio de ballets.¹³⁶

¹³³ *Revista de Teatros*, 7-II-1843.

¹³⁴ *Eco del Comercio*, 12-X-1842.

¹³⁵ Junto a Bartholomin (1853-55), Adrien (1855-57), Lefebvre (1857-58) y Desplaces (1858-62) que ocuparon el puesto de primeros maestros.

¹³⁶ *Osmano pacha d'Egitto* (Nápoles, 1828), *Eduardo III o l'assedio di Calais* acción mímico-histórica en cinco actos de L. Henry (Nápoles 1828), *Taleki principe di Presburg* de G. Briol, en cuatro actos (1833), *La scelta di una sposa* (Génova, 1834), *Le nozze di Figaro* de S. Taglioni/Coppini (1836-37), *Inés de Castro* tragedia lírica en tres actos (1837), *Il candidato cavaliere* de Samengo, en seis actos (1837), *Il conde Pini* de Samengo (1837), *La Sílfi* de Cortesi (1838), *Marco Visconti* de Cortesi (1838) o *Il sonno verificato* de G. Serafin (1840).

Se le presentó como un bailarín "ventajosamente conocido en los teatros de Europa, [que] ejecutará sus trabajos como primer bailarín serio"¹³⁷ en el Teatro del Circo. Aquí interpretó por ejemplo a James, el protagonista masculino de *La Sílfi*, o a Alberto de Silesia en *Gisela*. En 1844 protagonizó el estreno de *La isla del amor*, representación que se celebró a su beneficio. Ferrante formó parte de la compañía de baile del Teatro del Circo hasta marzo de 1845 y fue acogido con opiniones diversas. Por una parte se reconoció que era un bailarín muy virtuoso técnicamente y con "buenas disposiciones"¹³⁸, pero se señaló que "sus movimientos son duros, violentos y esforzados"¹³⁹ y que "sigue no sabiendo dónde colocar los brazos y le desfavorecen notablemente los promontorios de sus rodillas"¹⁴⁰. Tampoco gustó en Madrid el que no dejara de ejecutar "su eterno *molinete*", un paso que al parecer introducía en casi todas sus variaciones y que fue muy criticado.

Hay que señalar que durante su estancia en el Circo no solo se limitó a desempeñar sus labores como primer bailarín, sino que ocasionalmente compuso tanto alguna danza que se representó en funciones combinadas –por ejemplo un *Terceto bailable* que se estrenó el 23-II-1843 en una función a beneficio de la orquesta del teatro¹⁴¹–, como alguna pieza que se introdujo dentro de un ballet completo, por ejemplo el *Terceto* que creó e interpretó con Rouquet Petit y Duval en *Los ingleses en el Indostán* (1844), o el *Paso a dos* del 2º acto de *La Péri* (1844), que coreografió y ejecutó, con música nueva de Skoczupole.

Tras su paso por Madrid encontramos a Ferrante como bailarín del Princess Theatre de Londres (1848) bailando *La Rosiere*¹⁴², y también en el Teatro Real de Dublín.¹⁴³ En 1860, y después de haber dejado Madrid hacía años, Ferrante se encargó de llevar a escena su propia versión de *La Sílfi* en el Teatro San Fernando de Palermo.

¹³⁷ *Diario de Madrid*, 30-VII-1842.

¹³⁸ *El Laberinto*, 1-VII-1844.

¹³⁹ "Sección Literaria. Teatro del Circo. *La linda Beatriz*", *El Clamor Público*, 17-VII-1844.

¹⁴⁰ *Revista de Teatros*, 29-X-1843.

¹⁴¹ Estuvo interpretado por el propio Ferrante, la Sra. Massini y la niña Petra Alegría. También se representó el 24 y 25 de febrero y el 5 (noche) y 12 de marzo.

¹⁴² *The Morning Advertiser*, Londres, 2-X-1848.

¹⁴³ *Dublin Evening Packet and Correspondent*, Dublín, 9-XII-1848.

3.2 Las grandes estrellas

3.2.1 Marie Guy Stephan

A partir de octubre de 1843 apareció en el Teatro del Circo la que habría de convertirse en la verdadera diva del ballet en el Madrid isabelino de esta etapa, la parisina Marie Guy Stephan (1818-73). Estudió ballet en el Conservatorio de París hasta 1834 y durante estos años obtuvo una plaza en el cuerpo de baile de niños de la Ópera. En este momento, y con sólo dieciséis años, fue contratada en el Teatro Real de Londres, ciudad a la que regresaría en varias ocasiones ya como primera bailarina. Por ejemplo en 1836, en 1841-42¹⁴⁴, en 1843¹⁴⁵ y en 1852, contratada por tres meses en el Teatro Real.¹⁴⁶

En la capital inglesa Guy Stephan compartió escenario con importantes bailarinas como María Taglioni o Cerrito, y obtuvo siempre reseñas muy positivas. Por ejemplo en el ballet *Aglæ ou l'élève de l'amour* (1841) Guy interpretaba un *paso a tres* junto a Taglioni y Albert, y parece que las dos bailarinas fueron especialmente aplaudidas, "recibiendo más aplausos que la gran Terpsícore"¹⁴⁷. Un cronista señaló además que debía "destacar el continuo avance de Guy Stephan, que ahora es decididamente reconocida como una favorita del público". Si bien en un principio "había mostrado frialdad, seguramente como defensa, ésta ha desaparecido y demuestra un gran vigor en su baile"¹⁴⁸. Un mes más tarde, en el mismo diario se señaló que la entrada

¹⁴⁴ Durante 1841 representó a Uriela en el estreno londinense de *Le diable amoureux* (marzo), a la protagonista de *La Sylphide* (junio) y también la encontramos en *La tarentule* (febrero), *La fille de l'exil* (mayo), *Le lac des fées* (mayo) junto a Cerrito, *La gitana* (junio) junto a M^a Taglioni, *Mathilde ou la magie de l'amour* (julio) y en *Aglæ ou l'élève de l'amour* (julio). En 1842 participó en el estreno de *La fiancée* (abril) donde bailó *Las boleras de Cádiz*, en *La fête des nymphes* (abril) donde bailó un paso a dos con Perrot, en la reposición de *Aglæ ou l'élève de l'amour* (mayo), en el estreno de *Alma ou la fille du feu* (junio) ballet de Perrot y Deshayes con música de Costa, en un paso a dos de *La Bayadère* (junio), en *Une soirée de carnaval* (julio) de Perrot y en la *Tarantela* de *Le pêcheur napolitain* (julio) junto a Perrot.

¹⁴⁵ En esta temporada participó en los estrenos de *La Aurore* (marzo), *Un bal sous Louis XIV* (abril), *La Gypsy* junto a Elssler (abril), *Ondine ou la náyade* (junio) de Perrot. Además interpretó un paso a tres en *Giselle*, *Las boleras de Cádiz*, el Paso a cuatro de *Le lac des fées* y un Paso a dos de *Le diable amoureux*.

¹⁴⁶ Según comentó *El Clamor público*, 12-IV-1852, "fue recibida con grande alboroto de bravos y palmadas" y debió repetir varios pasos de *La Aurora* y la danza española *La madrileña*.

¹⁴⁷ "Her Majesty's Theatre", *Morning Post*, Londres, 14-VII-1841.

¹⁴⁸ "Her Majesty's Theatre", *London Evening Standard*, 9-VII-1841.

en escena de Guy era recibida con "sonoros aplausos" y que la bailarina representaba "la suavidad lírica de la poesía del movimiento"¹⁴⁹.

En la primavera de 1837 Guy Stephan entró a formar parte de la compañía de baile del Gran Teatro de Burdeos, dirigida entonces por Jean Antoine Petipa, donde permaneció como primera bailarina hasta abril de 1840¹⁵⁰, aunque regresó a este teatro entre 1842 y febrero de 1843. En la cartelera bordelesa de 1837 la encontramos con el nombre de "Mlle. V. Stephan", pero a partir de la siguiente temporada, y debido a su matrimonio, comenzó a aparecer como "Mme. Guy Stephan"¹⁵¹, nombre con que se la conocería habitualmente en España. Durante la temporada de carnaval de 1841 y 1842 Guy también actuó en la Scala de Milán como primera bailarina francesa.



Imagen 67. Marie Guy Stephan en Burdeos, 1843. Archivo Municipal de Burdeos.

Según publicó la *Revista de Teatros*, Marie Guy Stephan tenía prevista su llegada a Madrid el 27 de septiembre de 1843. La bailarina permaneció en nuestro país durante siete años seguidos y cinco de ellos como primera

¹⁴⁹ "Her Majesty's Theatre", *London Evening Standard*, 16-VIII-1841.

¹⁵⁰ Dentro del repertorio que bailó en Burdeos la encontramos como Helena en el *Pas de quatre* del 2º acto y en la escena de las monjas de *Robert le diable*, en *Cendrillon*, en *Les pages du duc Vendôme*, ballet pantomima en un acto y en las danzas de 1º acto y en el divertimiento del 3º acto de la ópera *La Juive* de Halévy.

¹⁵¹ Ver por ejemplo la cartelera de *La Sylphide*, Burdeos, 18-X-1838. Su marido, con quien compartió más de treinta años de vida, fue el bordelés Michel Louis Pierre Guy (1810-75). Se casaron en Burdeos el 8-I-1838 y acompañó a su esposa en sus diferentes giras artísticas. Residieron juntos en España donde desempeñó en ocasiones las labores de empresario, como en 1849 en Valencia.

bailarina del Teatro del Circo.¹⁵² Su presentación en el Circo tuvo lugar el 25 de octubre de 1843¹⁵³ con el ballet *Gisela o las willis*. Por este ballet recibió “numerosos aplausos” y se le “arrojaron coronas y ramilletes de fragantes flores”. Además el público reconoció “la fama que tan justamente goza en Europa” porque “sin duda de ninguna especie, es la mejor bailarina que en nuestros días ha pisado el suelo hispano” ya que posee “mucha escuela, gusto finísimo, posturas elegantes, seguridad y firmeza en los pasos más difíciles de ejecución”¹⁵⁴.

La propia Isabel II se contaba entre sus admiradores. En enero de 1844, la reina asistió al Circo a una de las representaciones de *El lago de las hadas*, ballet protagonizado por Guy. Le agradó tanto su actuación que pidió la repetición del *Paso de las panderetas* y, días después, recibió a la bailarina en audiencia en Palacio. Este hecho supuso un verdadero acontecimiento social que fue recogido tanto por la prensa nacional como extranjera.¹⁵⁵ Por ejemplo, un semanario publicó sobre este encuentro que “la reina le habló en francés manifestándola con el mayor agrado lo satisfecha que había quedado de su mérito artístico”¹⁵⁶. Y otro diario añadió que la reina le había regalado a la bailarina “un magnífico alfiler de brillantes”¹⁵⁷. Incluso autores como Ramón de Navarrete dejaron constancia de la simpatía que sentía Isabel II por Guy Stephan, y comentaba que estando ya exiliada en París, muchos años después de haberse conocido en Madrid, las dos mujeres siguieron visitándose.¹⁵⁸

Las actuaciones de Guy Stephan fueron recogidas siempre con grandes alabanzas, o como escribiría la prensa con “frenético entusiasmo”¹⁵⁹. Si con *Gisela* la bailarina obtuvo mucho éxito, aún lograría uno mayor interpretando el *Jaleo de Jerez* en 1845, baile coreografiado por Victorino Vera que se insertó dentro de *El diablo enamorado*. Hay que destacar que, aunque era bastante común entre las bailarinas románticas el que incluyeran dentro de su

¹⁵² Residió primero en la calle del Caballero de Gracia nº 37 y, desde 1847, en la Calle de Alcalá nº 49. Su hermana, Joséphine (Petit) Stephan (1820-?) también fue bailarina y trabajó junto a su hermana en el Teatro del Circo entre 1844-46.

¹⁵³ Tenía prevista su aparición para el día 24 pero se sintió indispuesta y la función se pospuso.

¹⁵⁴ Zampa: *La Iberia Musical y Literaria*, 29-X-1843.

¹⁵⁵ Esta noticia fue publicada en *La Presse*, París, 7-II-1844.

¹⁵⁶ *Revista de Teatros*, 28-I-1844

¹⁵⁷ *El Laberinto*, 1-II-1844.

¹⁵⁸ Ramón de Navarrete (Asmódeo): “Cartas”, *La Época*, 21-IX-1873.

¹⁵⁹ *Revista de Teatros*, 30-I-1845.

repertorio algún baile español además de otras danzas nacionales, el mérito de Guy radica en que fue de las pocas bailarinas extranjeras que se atrevieron a interpretar varios bailes españoles en España, incluso en Andalucía¹⁶⁰, donde el público sin duda era más conocedor del estilo adecuado para interpretarlos y podía establecer una comparación con las bailarinas españolas. Cuando excepcionalmente alguna de sus contemporáneas se atrevió a bailar aquí un paso español, fue un hecho aislado e interpretado como mucho durante un par de representaciones.¹⁶¹ Todavía cobra más valor el dominio del baile español por parte de la Guy si tenemos en cuenta que una bailarina de tez clara, rubia y de ojos azules consiguió fascinar al público cuando interpretaba estas danzas, cuyo prototipo físico de mujer ideal era precisamente el opuesto a ella.

Lo cierto es que Guy Stephan no solo se interesó por interpretar varios de los llamados bailes nacionales españoles¹⁶² –también bailó *El zapateado* (1847), *La jota aragonesa* (Zaragoza, 1848) o *La granadina* (Barcelona, 1859)–, sino que además entabló buena relación con diferentes bailarinas españolas del momento como con la gaditana Josefa Vargas –con quien compartió escenario en el Teatro Principal de Valencia y en el propio Teatro del Circo en 1850–, o la amistad que mantuvo con la sevillana Manuela Perea, *la nena*, hecho que reflejó un periódico cuando comentó que "*La nena*, que ahora se encuentra en Madrid, bailó una de las últimas noches en casa de la Guy Stephan"¹⁶³.

Durante su estancia en el Teatro del Circo, aunque Guy bailó con otros *partenaires*, dos de ellos destacaron especialmente: Marius Petipa y Pierre Massot.

¹⁶⁰ Guy visitó Andalucía en varios momentos. La primera vez en 1846, en una gira que realizó junto a Marius Petipa por siete ciudades andaluzas. Más detalles en Hormigón: *Marius Petipa en España...*, pp. 275-94. Y después en 1848-49 junto a Pierre Massot.

¹⁶¹ Por ejemplo, Melania Duval interpretó un *Bolero* junto a V. Vera en su beneficio celebrado el 28-III-1843, o Sofía Fuoco, que bailó un *Jaleo andaluz* en 1851.

¹⁶² Su interés continuó incluso tras abandonar España. En Londres interpretó, en 1852, *La madrileña* y *Un baile del candil*. *La Época* y "Crónica extranjera", *La España*, 16-IV-1852. En 1853, se estrenó en el Teatro Lírico de París la ópera-ballet *Le lutin de la vallée* (*El duende del valle*), donde Guy interpretaba a Katti. El bailarín y coreógrafo Arthur Saint-Léon incluyó en esta obra varias danzas españolas: una *Madrileña* –ejecutada por Guy– y un *Zapateado* bailado en pareja.

¹⁶³ *Revista de Teatros*, 25-III-1845.

A lo largo de los años que Guy Stephan bailó en el Circo, se dijo de ella que tenía gracia, voluptuosidad, elegancia, buen gusto, corrección, que era una sílfide ligera y aérea, distinguida, inimitable como bailarina y como mímica, con una admirable ejecución... Más adelante nos detendremos en el análisis de la recepción de muchos de los ballets que interpretó y en las reseñas específicas que recibió la bailarina, pero no podemos dejar de señalar que en 1846 un crítico francés, que asistió a algunas de las representaciones que se celebraron en el Circo, publicó una extensa crónica sobre el teatro y los artistas que vio actuar en él. En ella señaló que la Guy debía "ser clasificada entre las buenas bailarinas de este tiempo, [que] no es un elogio pequeño en una época que ve todo el conjunto de Taglioni, Elssler, Grisi, y Grahn", y destacó su "ímpetu, fogosidad, gracia y coquetería; desde su primer paso se reconoce que es una bailarina de escuela que conoce su oficio; enseguida se percibe que ella tiene el instinto de la danza y esa inspiración particular de las gentes que aman lo que hacen"¹⁶⁴.

Por otra parte debemos comentar que, en enero de 1848, la bailarina llevó a escena junto a Massot *La Sonámbula*¹⁶⁵, ballet que también protagonizaron. Por esta obra recibió muy buenas críticas y fue "felicitada doblemente por el nuevo triunfo que ha obtenido como bailarina y como directora"¹⁶⁶, función que habitualmente no solía estar desempeñada por una mujer.

En abril de 1848 finalizó la gestión de José de Salamanca como empresario del teatro y Guy Stephan formó una compañía de baile, gestionada por su esposo, con la que trabajó por diferentes ciudades españolas. Actuaron en Valencia, entre junio y agosto 1848, donde ofrecieron veintitrés representaciones en las que la bailarina cobró 2.000 reales por función.¹⁶⁷ Entre abril y junio de 1849 Guy volvió a trabajar en Valencia. Del 13 de septiembre al 3 de octubre de 1848 trabajó en Zaragoza, donde también cobró 2.000 reales por función. La bailarina regresó a esta ciudad en febrero de

¹⁶⁴ Grimm: "El Teatro del Circo", *La Sylphide*, París, 15-XI-1846.

¹⁶⁵ BNE, T/23004.

¹⁶⁶ *El Heraldo*, 25-I-1848.

¹⁶⁷ *El Observador*, 5-VI-1848.

1850. Otros de sus destinos fueron Málaga, Sevilla (entre noviembre 1848 y enero 1849), Barcelona (1850 y 1851) y Galicia (1851).

Guy Stephan no volvió a presentarse en la capital hasta 1850. Momento en que, como ya hemos comentado, interpretó de nuevo en el Teatro del Circo gran parte del repertorio que había bailado durante sus anteriores temporadas y algún ballet nuevo.

Sin duda uno de los acontecimientos artísticos que más revuelo produjo en la sociedad madrileña fue la llamada "guerra coreográfica" entre Guy y Fuoco. Un diario de la capital relataba detalladamente cómo se había planteado el contrato de ambas bailarinas. Explicaba que la empresa del Teatro del Circo se propuso hacerlas trabajar juntas "y remitió a las dos una misma escritura" en la que se "establecía que serían iguales en un todo, y que se harían mutuamente los segundos papeles". Parece ser que Guy Stephan, que se hallaba entonces bailando en Zaragoza, aceptó la proposición "aunque diciéndole a la empresa que si su ajuste podía ser un obstáculo para el de la Fuoco, renunciaba desde luego al honor de volver a bailar en los teatros de Madrid". Sin embargo señalaron que la Fuoco "y el maestro Appiani, lo *sabe muy bien*" había

devuelto la escritura de la empresa incluyendo otra, porque, como dice en carta particular, *está acostumbrada a imponer condiciones*. En esa escritura dice que quiere ser primera bailarina absoluta y *sans partage*; que no bailará más que con Dor; que no habrá más maestro que el señor Appiani; que no trabajará más que treinta veces en la temporada, y que no pondrá en escena más que un baile nuevo, y que si le pareciere bien, no tendrá inconveniente en desempeñar alguno de su antiguo repertorio.¹⁶⁸

Ante tales condiciones, el periódico señalaba que "la empresa ha respondido a la Fuoco que puede venir si quiere pero que tenga entendido que la Guy Stephan está ajustada de primera bailarina; que será tanto como la Guy Stephan; pero nunca más, y que sus exigencias echan por tierra el pensamiento de la empresa, que no era otro que el de presentar a las dos en un mismo baile". Y concluían asegurando que "ninguna empresa del mundo

¹⁶⁸ *La Época*, 22-III-1850.

acepta la dictadura de una bailarina y de un maestro"¹⁶⁹. Parece que estas desavenencias se resolvieron porque ambas bailarinas actuaron esa temporada en el Teatro del Circo.

A finales de 1851 Guy regresó a París, pero en diciembre de 1857 volvió a España.¹⁷⁰ En esta ocasión vino a bailar al Teatro del Príncipe de Madrid, acompañada por Paul. Interpretaron *El delirio de un pintor* (en 2 actos), *El lago de las hadas*, el *Paso stirio* y el *Jaleo de Jerez*. Aunque Guy ya no causó la misma expectación de antes, todavía consiguió llevar gente a sus representaciones y la empresa del Teatro de la Zarzuela la contrató también en abril de 1858 para protagonizar unas funciones extraordinarias¹⁷¹ del ballet que le había proporcionado tanto éxito en París, *El duende del valle*, coreografía en la que se incluyó el paso español *La granadina*¹⁷², compuesto por Skoczopole.



Imagen 68. Marie Guy Stephan en el paso español de *Le lutin de la vallée*. Biblioteca Nacional de Francia.

El 26 de abril de 1859 se produjo un hecho excepcional y es que Guy Stephan bailó, al parecer por primera y única vez, en el Teatro Real de

¹⁶⁹ *La Época*, 22-III-1850.

¹⁷⁰ Así lo indica el pasaporte emitido desde Burdeos del 29-XII-1857, en el que viaja junto con su marido. Archivo Departamental de la Gironde, Burdeos (4 M 739/1073).

¹⁷¹ Celebradas los días 6, 7, 10, 12 y 21-V-1858. La última de ellas fue a beneficio de Guy e interpretó un paso de *Farfarella* y *El ole*.

¹⁷² En el estreno parisino lo que se bailó fue *La madrileña*.

Madrid, tomando parte en el concierto extraordinario organizado por A. Gorla y Skoczupole.¹⁷³ Tras el mismo, varios periódicos confirmaban su participación señalando que “(...) la Sra. Roaldés recogió buena cosecha de ellos [aplausos], así como la simpática Guy Stephan después del *Jaleo de Jerez*”¹⁷⁴.

Debemos señalar que para Guy Stephan España fue un país especial, o como reconocería Judicis, “España se convirtió para ella en una segunda patria”, y añadía sobre sus actuaciones en nuestro país:

Era cada vez gritos y aclamaciones, de las que no tenemos ni idea a este lado de los Pirineos; el entusiasmo de los espectadores era frenético; un observador frío, si tal estado de ánimo era posible en presencia de la señora Guy Stephan, hubiera pensado, sin duda alguna, sufren de delirio y locura. (...) El éxito más completo coronó los esfuerzos de la señora Marie Guy Stephan, su obra fue aclamada de un extremo al otro de España con un entusiasmo hasta entonces sin ejemplo. Fue proclamada por una voz común y poderosa la reina, la reina única del baile español; no tuvimos bastantes flores para ofrecerle, ni bastantes liras para cantar sus elogios y celebrar sus victorias.¹⁷⁵

3.2.2 Marius Petipa

En junio de 1844 llegó a Madrid otra de las grandes figuras del ballet del siglo XIX, Marius Petipa (1818-1910). El marsellés, que habría de convertirse en el gran coreógrafo de los ballets Imperiales de San Petersburgo, donde creó grandes ballets que han perdurado hasta hoy en el repertorio de las compañías de todo el mundo, desarrolló parte de su carrera como bailarín en España.

Nacido en una familia dedicada al teatro y a la danza, comenzó los estudios de ballet en Bruselas con su padre e hizo su primera aparición en escena con solo cinco años, interpretando al *Petit amour* en *Psyche et l'Amour*¹⁷⁶. A pesar de esta precoz presentación, el mismo Marius reconoció que en un

¹⁷³ R. Garrido García: *Teatro Real: historia, crónica y curiosidades*. Madrid: Edición del Autor, 1986, p. 93 señala el programa completo de la función.

¹⁷⁴ *La Iberia*, 28-IV-1858; *La Época*, 28-IV-1858.

¹⁷⁵ Louis Judicis: *Mme. Guy Stephan. Galerie Illustrée des célébrités contemporaines*, París.

¹⁷⁶ Bruselas, 19-III-1823, ballet de Pierre Gardel. Más adelante hizo de paje en *Cendrillon* de Albert (17-IX-1825). Participó en *Le Carnaval de Venise* de Milon (14-VII-1826) y en *La Dansomanie* de Gardel.

principio se sintió más atraído por la música que por el ballet. De hecho, estudió violín con François Joseph Fétis en el Conservatorio de Bruselas y logró un buen nivel con este instrumento. En octubre de 1839 Marius inició una gira por Norte América junto a su padre, formando parte de la compañía del matrimonio Lecomte, pero al parecer ambos regresaron sin concluirla. De nuevo en Francia trabajó como primer bailarín de la Ópera de Nantes durante tres temporadas (1839-42)¹⁷⁷.

La llegada de Petipa a nuestro país no fue algo previsto en su carrera sino que se trató de un cambio radical que vino provocado por la quiebra de August Deveria al frente de la empresa del Gran Teatro de Burdeos¹⁷⁸. Durante la temporada 1843-44 Petipa trabajaba en este teatro como “primer bailarín de todos los géneros”, y durante la de 1844-45 como “segundo bailarín, primero en caso de necesidad”¹⁷⁹, pero esta última temporada había comenzado en mayo y solo duró un mes. Por ello encontramos que el pasaporte de Petipa para viajar a España data del 12 de junio de 1844.¹⁸⁰

Ya hemos señalado que la presencia de Petipa en España como primer bailarín del Teatro del Circo está estrechamente ligada a la bailarina francesa Marie Guy Stephan, ya que juntos formaron la pareja de baile de más éxito y reconocimiento en este período del Madrid isabelino. Durante los casi tres años que el bailarín pasó en Madrid –de junio de 1844 a enero de 1847–, se escenificaron en el Teatro del Circo once ballets y Petipa intervino en todos

¹⁷⁷ Archivo Municipal de Nantes. Documents extraits des dossiers d'exploitation théâtrale 2R611 y 2R612. En este teatro bailó y coreografió sus primeras obras bajo la dirección del maestro de ballet Laurençon. Entre ellas el *Paso a tres* de *La Favorite* (Vert-Vert, 25-IV-1841), el *Pas Saxon* (Vert-Vert, 5 y 13-VI-1841) a partir de la música de *La cracoviana*, un *Pas de trois* (Vert-Vert, 7-VIII-1841), un Divertimento nuevo compuesto por *La zaragozana* y *La tarentule* (Vert-Vert, 19-IX-1841), un *Pas de cinq* (Vert-Vert, 9-X-1841), una *Nouveau Tyrolienne* (Vert-Vert, 12-XII-1841) compuesta a partir del vals "favorito" de *Giselle* y dos pasos a dos para la ópera *Le cheval de bronze* de Auber (Vert-Vert, 13-III-1842).

¹⁷⁸ Empresa que debía gestionar desde el 1-V-1843 hasta abril de 1846. Archivo Municipal de Burdeos. Gran Teatro/1710 R 14, contrato de Deveria firmado el 12-XII-1842.

¹⁷⁹ Durante estos años participó en los ballets *Giselle* (Albert), *La fille mal gardée*, *Les meuniers*, *Nathalie* (Osvaldo), *Marcobomba ou le sargent fanfarrón* (Juan), *Intrigues espagnoles* (Diego), *La Gypsy*, *Fulbert o le petit matelot* y *La sonambule* (Coronel Saint-Ramber). Y en las danzas de las óperas *La Favorite*, *Carlos VI*, *La Juive*, *Guillermo Tell*, *I martiri*, etc. Demostró sus cualidades como bailarín, recibiendo buenas opiniones de la prensa, como la publicada en *La Sylphide*, 18-V-1843, con motivo de su estreno en *Giselle*.

¹⁸⁰ Burdeos, Archivo Departamental de la Gironde (4M724). Con anterioridad a 2010 (Hormigón: *Marius Petipa en España...*, pp. 16-17) ningún biógrafo ni investigador había hecho referencia a la existencia de este documento de Petipa para viajar a España. Gracias a su aparición se pudo precisar la fecha exacta de llegada de Petipa a nuestro país.

ellos menos en dos. De estas obras, *Giselle* y el bailable de *La favorita*, fueron las únicas coreografías que Petipa ya había interpretado en Burdeos, antes de llegar a Madrid, por lo que la mayoría de los papeles o danzas que interpretó fueron estrenos para él. Entre las piezas que ejecutó fueron especialmente reconocidas la *Polca* de *La hermosa Beatriz*, el *Paso stirio* de *La Ondina* y el *Vals de la locura* de *La Esmeralda*.



Imagen 69. Marius Petipa

Su presentación en el Circo la realizó interpretando el papel protagonista en *Gisela*, y la prensa dijo que había sido recibido "con general aplauso", que su escuela y su mímica eran muy buenas, que además había aparecido "muy bien vestido" y que acompañó "perfectamente a su inimitable pareja"¹⁸¹. Cuando Petipa llevaba casi un año trabajando en el Teatro del Circo un semanario de la capital escribió sobre él que "en el baile heroico, no es más que regular, pero en los bailes característicos o de sala es sobresaliente; [y] este género basta para acreditar a un bailarín. Su acción en la fábula, es natural y verdadera"¹⁸². También se comentó que tenía "el aplomo propio de la buena escuela"¹⁸³ y que era "infatigable e inteligente"¹⁸⁴.

La presencia escénica y la forma de bailar de Petipa se reflejaron incluso en los toros, ya que sirvió para calificar algunas faenas, como la de

¹⁸¹ *El Heraldo*, 30-VI-1844.

¹⁸² *Semanario Pintoresco Español*, 18-V-1845.

¹⁸³ Juan Pérez Calvo: *El Laberinto*, 16-IX-1844.

¹⁸⁴ *El Heraldo*, 12-VIII-1846. Más reseñas sobre Petipa publicadas en la prensa española en Hormigón: *Marius Petipa en España...*, pp. 229-74.

"Sánchez [que] frió cuatro pares de banderillas de fuego, con las que principió a bailar la *Polca* que no parecía sino al Sr. Petipa"¹⁸⁵. O esta otra escrita por J. G. M. que señalaba que "el segundo era de D. Lúcaz Pinto López, clarito y *correor* como una curiana. *Paresía* a Petipa en el baile de la locura según lo que recortaba el terreno al diestro y rebrincaba en los medios"¹⁸⁶.

Varios de los ballets que interpretó Petipa en Madrid fueron después versionados o revisados por él durante su etapa rusa. Su puesta en escena fue a veces ampliada y/o modificada respecto a la original, e incluso a la escenificación madrileña que él mismo bailó aquí por primera vez. Por lo tanto, es interesante comprobar cómo esa experiencia como intérprete –que fue posible gracias a su paso por el Teatro del Circo de Madrid donde interpretó dichos ballets–, y su indudable talento como coreógrafo, le ayudaron para escenificarlos en Rusia.¹⁸⁷

Estreno original del ballet	Estreno en el Teatro del Circo	Versión de Petipa en Rusia
<i>Giselle</i> , ballet fantástico en 2 actos. Coreografía de Coralli y Perrot, música de Adam y libreto de Saint-Georges y Gautier. París, 1841.	25-X-1843	Gran Teatro de San Petersburgo, 5-II-1884.
<i>Le diable amoureux</i> , ballet pantomima en 3 actos. Coreografía de Mazilier, música de Reber y Benoist y libreto de Saint-Georges. París, 1840.	28-I-1845	<i>Satanilla o el Amor y el Infierno</i> Gran Teatro de San Petersburgo, 10-II-1848.
<i>La Sylphide</i> , ballet en 2 actos. Coreografía de F. Taglioni y música de Schneitzhoeffter. París, 1832.	2ª versión de mayo 1845	Teatro Mariinski de San Petersburgo, 19-I-1892.
<i>La Ondina</i> , ballet fantástico en 3 actos. Coreografía y libreto de Perrot y música de Pugni. Londres, 1843.	30-VII-1845	<i>La náyade y el pescador</i> Gran Teatro de San Petersburgo, 27-X-1874.

¹⁸⁵ "Toros", *El Heraldo*, 6-V-1845.

¹⁸⁶ J. G. M.: *Diario de Madrid*, 30-VI-1846.

¹⁸⁷ Petipa también llevó a escena otras coreografías que se representaron en el Circo pero en años diferentes a los de su etapa española, por tanto él no las bailó aquí, entre ellas *Catalina o la hija de las montañas* (1870) o *El diablo a cuatro* (1885).

<i>La Esmeralda</i> , ballet en 4 actos. Coreografía y libreto de Perrot, música de Pugni. Londres, 1844.	18-XI-1845	Teatro Mariinski de San Petersburgo, 17-XII-1886.
---	------------	---

La repercusión que tuvo para Petipa su paso tanto por España como por Andalucía –debemos recordar que en 1846 realizó una gira junto a Guy Stephan que le llevó a actuar en varias ciudades andaluzas¹⁸⁸–, se evidenció posteriormente desde el punto de vista coreográfico ya que, una vez en Rusia, no solo incluyó algunas danzas españolas dentro de sus ballets clásicos¹⁸⁹, sino que fueron varios los ballets completos que creó con tema y bailes españoles: *Paquita*¹⁹⁰ (1847), *La estrella de Granada* (1855), *Una bailarina viajera* (1865), su famoso *Don Quijote* (1869), *Zoraya*¹⁹¹ *una mora en España* (1881) o *La orden del rey* (1886). Cuando coreografió en Rusia tanto estos ballets como las danzas españolas que incluyó en otras coreografías, no se trató de obras creadas por pura invención, sino que las había visto, conocido e interpretado a partir de los bailarines y maestros españoles.

No debemos olvidar que mientras Petipa trabajó en el Circo en el teatro se interpretaban bailes nacionales cuyo director era Victorino Vera, coreógrafo de las *Manchegas* y del famoso *Jaleo de Jerez* interpretados por Guy Stephan. Además durante ese periodo los bailarines de baile nacional del teatro interpretaron la *Jota aragonesa*, la *Jota valenciana*, la *Sinfonía de gallegos*, las *boleras del popurrí* o las *boleras nuevas*. Incluso el propio Petipa dejó un comentario sobre ello en sus *Memorias*, en el que afirmaba que:

¹⁸⁸ Fernando Millet, entonces empresario del Teatro Principal de Sevilla, contrató a la pareja para realizar una gira junto a la compañía de este teatro. Interpretaron diferentes pasos a dos que formaban parte de los ballets completos que representaban habitualmente en Madrid. La prensa sevillana comentó que "Petipa también participó de sinceras demostraciones de entusiasmo, por la finura, limpieza y agilidad de sus movimientos", (*El Independiente*, Sevilla, 23-IV-1846). Más detalles y reseñas sobre su paso por Andalucía en Hormigón: *Marius Petipa en España...*, pp. 275-94.

¹⁸⁹ Como la *Variación del río Guadalquivir* en *La fille du pharaon* (1862), y las danzas españolas de *El Cascanueces* (1892) y *El lago de los cisnes* (1895) o los *Panaderos* de *Raymonda* (1898).

¹⁹⁰ Ballet del que realizó incluso dos versiones. Una nueva puesta en escena del original coreografiado por Mazilier en París (1846), con música de Deldevez, estrenado en el Gran Teatro de San Petersburgo el 6-X-1847. Y una nueva versión del ballet en 1881, creada para el beneficio de Ekaterina Vazem, en la que modificó casi toda la coreografía. Solo mantuvo el *Paso de las capas* y eliminó el *Jaleo* para incluir el famoso *Grand pas* que causó furor.

¹⁹¹ *Zoraya* es la denominación francesa y anglosajona. *Zoraida*, sería la traducción castellana del nombre árabe. Cristina Aguilar: *Conceptos de lo español en la música rusa*. Tesis doctoral Universidad Complutense de Madrid, 2016, p. 310.

yo conocí los bailes españoles de la misma fuente original, *in situ*. Yo incluí este verdadero, genuino *fandango* en la ópera *Carmen*¹⁹² en un escenario de San Petersburgo, donde, lógicamente, tuvo un enorme éxito (...) mi fantasía aquí no tenía nada que ver, ya que el baile era auténtico y que lo aprendí en Madrid.¹⁹³

Existe otro tema por resolver sobre la estancia de Petipa en España. En sus *Memorias* afirma que durante los años que trabajó en nuestro país coreografió varios ballets con tema español¹⁹⁴: *La flor de Granada*¹⁹⁵, *La perla de Sevilla*¹⁹⁶, *Aventuras de una hija de Madrid*¹⁹⁷, *Camino a la corrida de toros*¹⁹⁸ y *Carmen y su torero*, ballet en un acto que según sus *Memorias* fue creado para la boda de Isabel II, por lo que estaríamos hablando de octubre de 1846.¹⁹⁹ No deja de sorprendernos que, a pesar de la falta de base documental que acredite la existencia de estas obras, estos ballets sigan apareciendo en diferentes publicaciones biográficas sobre el coreógrafo.

Al igual que la llegada a Madrid de Petipa fue algo imprevisto en su vida, su salida de España también lo fue. Pero si el cambio de Burdeos por Madrid se debió a causas laborales, la salida de Madrid estuvo motivada por un romance prohibido con una joven aristócrata. Este tuvo características muy a la "romántica" con su fuga –motivo por el que el bailarín no se presentó a una de las representaciones del Teatro del Circo, con la gravedad que podía acarrearle el incumplimiento de un contrato–, y posible duelo, como el propio

¹⁹² Petipa llevó a cabo el montaje de las danzas de los actos 2º y 4º de *Carmen* de Bizet en 1882 con una compañía italiana en San Petersburgo. Bailaron artistas rusos en la ópera representada en Madrid el 30-IX-1885 con las mismas danzas montadas por Petipa. En 1900 Teliakovski dispuso que se volvieran a montar con nueva coreografía. El nuevo montaje estuvo a cargo de Ivanov (*Morena* del 2º acto) y de Cecchetti (4º acto).

¹⁹³ Hormigón: *Marius Petipa en España...*, pp. 309-10.

¹⁹⁴ Las fechas señaladas a continuación están tomadas del monográfico dedicado a Petipa en la revista rusa “балет” (*Ballet*). Moscú: nº 69, 1993, p. 41. Resulta llamativo que a pesar de que ninguna de estas fechas puede contrastarse por no existir rastro documental de las coreografías, aparezcan publicadas.

¹⁹⁵ Ballet en 1 acto. Madrid, 1843. En esta fecha es imposible, ya que Petipa no llegó a Madrid hasta junio de 1844.

¹⁹⁶ Ballet en un acto. Madrid, 1844. En 1861 A. Saint-Léon coreografió un ballet con el mismo título y música de C. Pugni.

¹⁹⁷ Ballet en dos actos. Madrid, 1844.

¹⁹⁸ Ballet en un acto. Madrid, 1845.

¹⁹⁹ En el Archivo del Palacio Real de Madrid, y tras consultar la lista de los actos que formaron parte de las fiestas reales, no se ha podido encontrar ningún rastro de alguna de estas coreografías ni de la presencia del bailarín en los actos preparados con motivo de las Bodas Reales.

Petipa afirma en sus *Memorias*²⁰⁰. Aunque no deja de ser un suceso que podría calificarse como anecdótico, la trascendencia que tuvo para la vida de Petipa fue muy relevante. En enero de 1847 Marius Petipa desapareció de España, adonde nunca regresó, y a finales de mayo del mismo año viajó desde París a San Petersburgo. Fue en Rusia donde desarrolló su esplendorosa carrera como coreógrafo, convirtiéndose en “el más grande de todos los maestros”²⁰¹.

3.2.3 Pierre Massot

En 1845 llegó a la compañía de baile del Circo el parisino Pierre Massot (1817-¿?)²⁰², bailarín que antes de llegar a Madrid²⁰³ había trabajado en la Ópera de París (1837). Había sido primer bailarín *demi caractère* en el Teatro de Bruselas (1839-40) y también había pasado por la Scala de Milán (1843). Según la descripción que aparece en uno de sus pasaportes no era muy alto, medía solo 1 m 59 cm., tenía el cabello negro, la boca pequeña y los ojos azules.

Desde el primer momento Massot asumió papeles protagonistas como en *La Ondina* (1845), donde se comentó que el bailarín demostró que “su finura y elegancia en el teatro es digna de la mayor atención”²⁰⁴. En *La Esmeralda* interpretó el personaje de Pierre Gringoire por el cual mereció “singulares elogios”²⁰⁵. Para Velaz de Medrano representó al “poeta con mucha verdad y finura” y además se presentó como un “bailarín correcto y ágil, [que] reúne la buena cualidad de excelente mímico”²⁰⁶. Cuando apareció como Sathaniel en *Farfarella* se dijo que desempeñaba perfectamente el papel y que “bailó con la corrección y buena escuela que poseen todos sus pasos”²⁰⁷.

²⁰⁰ Hormigón: *Marius Petipa en España...*, pp. 313-15. La inexistencia de documentos policiales sobre este duelo –recordemos que además los duelos estaban prohibidos en España–, junto con el hermetismo de la época, nos ha impedido precisar si éste hecho verdaderamente se produjo o no.

²⁰¹ Palabras de George Balanchine recogidas por L. Kirstein durante la entrevista celebrada en Colorado Springs (15-VII-1967). En Hormigón: *Marius Petipa...*, p. 393.

²⁰² En el Archivo Histórico Nacional se conserva su pasaporte para viajar a España. AHN, Estado 7130. N°: 26, N° 131 del libro, día 25-II-1845.

²⁰³ En 1847 residía en la calle de Las Infantas nº 34 Bajo dcha., como huésped del profesor de baile Juan Aushinali. Archivo de la Villa. Padrón Municipal, rollo 45/90.

²⁰⁴ El tío Pacorro y Pacorriyo. “Folletín. *La Ondina*”, *Diario de Avisos de Madrid*, 3-VIII-1845.

²⁰⁵ Ramón de Navarrete: “Crónica de Madrid”, *El Heraldo*, 23-XI-1845.

²⁰⁶ E. Velaz de Medrano: “Revista Musical”, *El Español*, 23-XI-1845.

²⁰⁷ E. Velaz de Medrano: “Revista coreográfico musical. Teatro del Circo”, *El Español*, 10-III-1846.

En noviembre de 1846 un crítico francés que lo vio bailar en Madrid señaló que para conocer las cualidades de Massot –a quien denominó Mazzo(sic) y tomó por un “joven bailarín español”–, uno se podía hacer “una idea exacta acordándose de Perrot”, porque el bailarín mostraba “con menos perfección sin duda, la misma ligereza, el mismo ánimo, esta fuerza sorprendente, esta insolencia feliz que nos encanta tan a menudo”. Y finalmente vaticinaba que podía convertirse “algún día en un bailarín europeo”²⁰⁸.

En el estreno de *El Corsario* en el Circo (1847) a Massot no se le asignó ningún papel protagonista, y quizás por ello se coreografió para él un solo, la *Inglesa*, pieza en la que si bien participaba el cuerpo de baile, el lucimiento se destinaba especialmente para Massot.

Ya hemos comentado que cuando se escenificó *El diablo a cuatro* (1848) en el Circo este ballet no fue puesto en escena por Lefebvre, maestro de la compañía de baile en ese momento, sino por Massot. Si bien es cierto que esta situación ya se había producido en enero del mismo año cuando se estrenó *La sonámbula*, escenificada entonces por Guy Stephan y Massot. Incluso antes, en 1846, Massot ya había coreografiado para el teatro el ballet *La Fortuna o la reina del mundo*²⁰⁹. Así que podemos destacar que el bailarín, además de desarrollar y demostrar sus buenas cualidades como intérprete, evidenciaba sus aptitudes como futuro maestro de baile y coreógrafo.

Massot se había ido convirtiendo en el partenaire habitual de Guy Stephan por lo que, a partir del momento en que José de Salamanca dejó la gestión del Circo, se unió a la compañía que la bailarina formó para trabajar por diferentes teatros de la geografía española. Como ya nos hemos referido anteriormente a estas representaciones y al repertorio que interpretaron en ellas no vamos a repetirlo. En 1850, cuando Guy regresó al Teatro del Circo, Massot también lo hizo, pero con la inauguración del Teatro Real pasó a formar parte de la compañía de baile del nuevo coliseo como primer bailarín, puesto en el que permaneció hasta 1853.

²⁰⁸ Grimm: “El Teatro del Circo”, *La Sylphide*, París, 15-XI-1846.

²⁰⁹ Baile fantástico en tres actos precedido de un prólogo con música de Skoczupole. BNE, T/14602.

Es muy posible que tras finalizar este contrato regresara a Francia, pues lo encontramos bailando de nuevo con Guy Stephan en mayo de 1853 en el Teatro Italiano de París. En esta ocasión interpretaron el *Jaleo de Jerez*.²¹⁰ En 1857 trabajó en el Teatro Real de Londres, donde hizo su primera aparición interpretando a Gringoire en *La Esmeralda*.²¹¹ Además de bailarín desempeñó las funciones de maestro de ballet –escenificando por ejemplo el ballet *Acalista*, que fue protagonizado por la bolera española Manuel Perea, la nena– cargo que compartió con Paul Taglioni y Ronzani, y la de director de la escuela de ballet del teatro londinense.

3.2.4 Sofia Fuoco

La bailarina milanesa María Brambrilla (1830-1916), conocida artísticamente como Sofia Fuoco, se formó en Italia con Carlo Blasis y tras debutar en la Scala de Milán, estrenó el ballet *Betty* en la Ópera de París (1846), con solo dieciséis años. En 1847 trabajó en Londres –primero actuó en el Drury Lane y desde mediados de año en el Covent Garden–, donde interpretó el ballet *La Rosiere*. Fue primera bailarina del Teatro de Circo de Madrid durante dos temporadas (1848-50)²¹², aunque durante la pausa veraniega de 1849 actuó en Dieppe, Rouen y Burdeos.

Cuando la italiana se presentó por primera vez ante el público madrileño, con el ballet *El diablillo y la aldeana*, se comentó que lo más evidente era que la Fuoco pertenecía a "una escuela diferente a la de la Guy", y que aunque "era una bailarina de mérito (...) que baila con seguridad" echaban de menos en ella "la ligereza de la Guy"²¹³. Otro diario opinaba lo mismo sobre las diferencias entre las escuelas, francesa e italiana, en las que se habían formado las dos bailarinas y añadía que la Fuoco "no es tanto como se esperaba"²¹⁴. Resulta evidente que la presencia de la Guy en la escena

²¹⁰ *La Presse*, París, 23-V-1853.

²¹¹ *The Musical World*, Londres, 28-III-1857. Massot aparece anunciado en el elenco como proveniente "del [Teatro] de Oriente, Madrid, su primera aparición".

²¹² Inicialmente residió en la calle del Prado nº 20, 2º y luego se trasladó a San Miguel, 21, 3º izq. En Cambronero: *La España Moderna*, 1-V-1913, p. 20.

²¹³ *El Popular*, 29-XII-1848.

²¹⁴ *El Heraldo*, 29-XII-1848.

madrileña había dejado una profunda huella tanto en los espectadores como en la crítica, y eso hacía que las comparaciones fueran inevitables.

Se puede decir que el público había catalogado inconscientemente a las dos bailarinas en los polos opuestos característicos del estilo romántico. La Guy, aunque se desenvolvía perfectamente interpretando danzas españolas, resultaba más parecida a la Taglioni o, como decía un diario, era "delicada, fina, ligera". Mientras que la Fuoco, quizás por su ímpetu juvenil, se asemejaba más a la Elssler, "bailarina de fuerza y resistencia"²¹⁵. Por su parte *La España* abogaba por darle a la italiana una segunda oportunidad, y porque el público aprendiera a "aplaudir el verdadero mérito de toda bailarina"²¹⁶ se llame Guy o Fuoco.

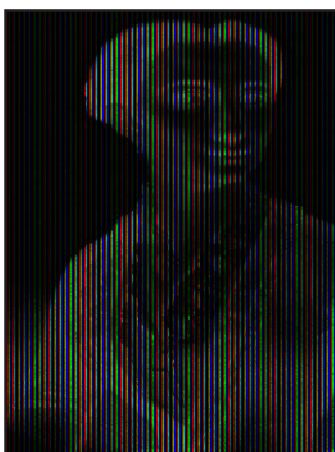


Imagen 70. Sofia Fuoco en 1852. New York Public Library.

En 1849 Fuoco participó en el estreno de *Los cinco sentidos*, donde fue "aplaudida estrepitosamente (...) por la agilidad y la gracia que mostró en algunos pasos en extremo difíciles"²¹⁷. Y se señaló que a medida que iba realizando más representaciones iba ganando "en soltura y gracia"²¹⁸. Hay que recordar la juventud y poca experiencia de la bailarina, que cuando llegó a Madrid solo tenía 18 años. Este mismo año también protagonizó *Catalina o la hija de las montañas* –donde recibió innumerables elogios en todas las reseñas,

²¹⁵ "Gacetilla de la Capital", *El Herald*, 29-XII-1848.

²¹⁶ *La España*, 31-XII-1848.

²¹⁷ "Crónica de Teatros", *El Clamor Público*, 31-I-1849.

²¹⁸ "Gacetilla", *El Popular*, 2-II-1849.

opacando totalmente la presencia del resto de bailarines del teatro– y el ballet *Céfiro y Flora*.

Aunque Guy Stephan estaba de gira por España, desde la prensa de la capital se fue gestando la idea de llevar a cabo un "duelo artístico" entre la francesa y la italiana, el cual tuvo lugar durante la primavera de 1850 y fue conocido como "guerra coreográfica". Este espectáculo, en el que se vieron envueltas las dos bailarinas, y que tuvo características más comerciales y/o políticas que propiamente artísticas, dividió al público en *guyistas*, partidarios de la Guy, y *fuoquistas* los que apoyaban a la Fuoco. Ya nos hemos referido anteriormente a estos hechos²¹⁹, por lo que solo añadiremos una reflexión que realizó Zorrilla al respecto:

Yo no sé lo que el arte ganó con aquel frenesí y aquellos delirios; pero el público se hartó de gritar por uno u otro partido, y de divertirse con las excéntricas locuras de ambos [Salamanca y Narváez]; y se vieron en la escena de los tres teatros las más costosas decoraciones, los más lujosos trajes, las más cortas y transparentes enaguas, y las bailarinas más correctamente empernadas y de las más ricas formas de los cuatro reinos de Andalucía y de la antigua coronilla de Aragón.²²⁰

Durante esta temporada de 1850, la Fuoco volvió a repetir ballets de la etapa anterior como *El diablo a cuatro* y *Catalina* y además estrenó la puesta en escena en Madrid de *La ahijada de las hadas*.

Como puro hecho anecdótico pero curioso –y como ejemplo de la relación y proximidad que se establecía entonces entre el ballet y la sociedad isabelina–, parece que el peinado que utilizaba la Fuoco se hizo tan famoso y popular que muchas señoritas del llamado "buen tono" lo copiaron para sus *toilettes*. Subirá comentó al respecto que "las lindas valencianas" también habían comenzado a usarlo, "aunque con menos contrariedades que en Madrid por parte del sexo feo... El peinado aparta mucho de la cara el pelo. Únicamente el calor de la estación pudo generalizar una moda que no a todos

²¹⁹ Más detalles al respecto en Hernández Girbal, F: *José de Salamanca...*, pp. 368-71.

²²⁰ José Zorrilla: *Recuerdos del tiempo viejo*. Barcelona, 1880.

los rostros favorece”²²¹. Es más, cuando el banderillero Bocanegra murió de una cornada por la espalda, se extendió la siguiente copla:

Pobrecito Bocanegra,
que se ha muerto de un sofoco
al ver a la Cacharrera
con el pelito a lo Fuoco.²²²

Con la inauguración del Teatro Real, Sofia Fuoco pasó a formar parte de la compañía de baile entre 1850-52.²²³ La italiana también actuó en otras ciudades españolas como Zaragoza (1849), Granada y Málaga (1851)²²⁴. Durante la temporada de carnaval de 1851-52 la encontramos en Venecia, aunque regresaría de nuevo a Madrid durante la primavera. En 1853 estaba bailando en la Scala de Milán.

3.2.5 Gustave Carey

El bailarín, coreógrafo y maestro de baile Gustave Carey (ca.1818-81), a quien en Madrid se denominó reiterada y erróneamente Carrey, era hijo y hermano de bailarines²²⁵. Trabajó en diferentes ciudades europeas como Viena, durante varias temporadas: en 1827-28, entre 1838-45 y entre 1850-54. En el Teatro de la Porte Saint-Martin de París (1835), en Londres (1843) donde se presentó protagonizando una reposición de *Le diable amoureux* tras la que se comentó que era "un bailarín de gran vigor que podía girar varias veces en el aire antes de regresar al suelo"²²⁶, y que hizo que el público aplaudiera y se maravillara"²²⁷. En Lisboa (1843-45) donde además puso en escena los ballets

²²¹ Subirá: “Una madrileña olimpiada teatral y musical”, *Anales del Instituto de estudios madrileños*: 1972, pp. 409-10.

²²² En Antonio Peña y Goñi: *La ópera española y la música dramática en la España del siglo XIX: Apuntes históricos*. Madrid: Zozaya, 1881, p. 256.

²²³ Cobraba 20.000 reales mensuales, "Gacetilla", *La España*, 7-VII-1850. Participó en ballets como *Florinda o el diablo cojuelo* y *Aureozel o la reina de los elfs*.

²²⁴ *El Clamor Público*, 24-IV-1851; *Correo de los Teatros*, 22-VI-1851.

²²⁵ Su padre André Isidore Carey, su madre Joséphine Sainte-Claire y su hermano Édouard fueron bailarines.

²²⁶ Podemos suponer que el crítico se está refiriendo a un paso realizado por los hombres que se denomina *tour an l'air*, y que consiste en saltar y girar una o dos veces en el aire antes de volver a caer.

²²⁷ *The Evening Mail*, Londres, 22-XII-1843.

*Giselle*²²⁸, *Gypsy o la joven robada*²²⁹ y *El regreso del conscripto*²³⁰, en Milán (1846-47, 1854-55), Nápoles (1856) o Copenhague (1854, 1861-63 y 1868).

Internacionalmente estuvo considerado como un destacado *danseur noble* que interpretó los roles masculinos protagonistas más importantes del momento, además de acompañar a algunas de las bailarinas más destacadas del ballet romántico como Taglioni, Elssler, Cerrito o Grisi.



Imagen 71. Gustave Carey

Fue primer bailarín del Teatro del Circo por poco tiempo, solo en 1848-49, pero lo más destacado es que lo hizo como partenaire de Sofia Fuoco. Además, tras su primera aparición en *El diablillo y la aldeana* se comentó que "había agradado mucho"²³¹ porque "es un bailarín de fuerza y no carece de ligereza"²³². Incluso se le consideró como "uno de los mejores bailarines que han venido a Madrid en los últimos años"²³³. Más críticos se mostraron con él en *El Clamor Público* donde comentaron que el bailarín "solo sabe dar piruetas y vueltas de doble ejecución. Carece de elasticidad en las piernas, y los pasos que usa son de mal gusto y de poca armonía"²³⁴. Quizás para este cronista el bailarín resultó demasiado técnico y poco expresivo. Más adelante Carey también fue muy aplaudido cuando apareció en *Los cinco sentidos*.

²²⁸ 1843, ballet fantástico en dos actos. Harvard Theatre Coll. TS 5256. 96.

²²⁹ 1844, ballet en cuatro actos. Harvard Theatre Coll. TS 5271. 96.

²³⁰ 1845, ballet en dos actos. Harvard Theatre Coll. TS 5718.96.

²³¹ *El Popular*, 29-XII-1848.

²³² "Gacetilla de la Capital", *El Herald*, 29-XII-1848.

²³³ *La España*, 31-XII-1848.

²³⁴ "Crónica de Teatros", *El Clamor Público*, 30-XII-1848.

A mediados de la década de 1860 Carey trabajó como "maestro director, compositor y primer bailarín de la compañía de baile del Teatro del Liceo de Barcelona"²³⁵, y en este teatro llevó a escena dos ballets en 1 acto con coreografía propia: *La ninfa de los bosques* y *La diosa aldeana* (1865). Según publicó la prensa barcelonesa, "*La diosa aldeana*, composición coreográfica del director Sr. Carey, fue aplaudida con entusiasmo, llamando a todos los bailarines a la escena varias veces y al director Carey"²³⁶.

3.3 Bailarines secundarios

3.3.1 Tomasa Monjardín y Giuseppa (Josefa) Clerici

Por su veteranía, estabilidad y permanencia en la compañía de baile del Teatro del Circo, más que por su relevancia y/o logros artísticos, que también los tuvieron, aunque éstos fueron más modestos que en otros casos que iremos viendo, debemos detenernos en Tomasa Monjardín y a Giuseppa Clerici, dos bailarinas que solían interpretar papeles secundarios pero fundamentales dentro de los ballets.

Tomasa Monjardín formó parte de todas las compañías de baile que se formaron en el teatro, ya que trabajó en él durante todas las temporadas desde 1842 a 1850, interpretando gran cantidad de papeles. Participó en el *Bailable ruso* de *La viuda caprichosa*, en las *Montañesas* y en el *Baile de gitanas* de *La Gypsy*, en el *Paso de las bayaderas* de *Los griegos o la libertad de Grecia* y en el *Paso de Diana* y en el *Paso de Flora* de *La hermosa Beatriz*. También interpretó el personaje de Hydrola en *La Ondina*. Si bien destacó especialmente su ejecución en el *Bailable guerrero* del 1^{er} acto de *El Corsario* (1847), donde se señaló que había estado "graciosísima en su papelito de cantinera, mereciendo repetidas palmadas por su picaresco donaire, y por lo bien que toca el tambor"²³⁷. Más adelante apareció en *La marinera* del 2^o acto de *El torero* y fue La Esperanza en *Fausto*. Su último papel en el Teatro del Circo fue Diana

²³⁵ *Almanaque del Diario de Barcelona para el año 1864*, Impr. del Diario de Barcelona: 1863, pp. 63-64.

²³⁶ *La Gaceta Musical Barcelonesa*, 19-II-1865.

²³⁷ "Revista de Teatros. Circo", *El Herald*, 27-VI-1847.

en *La corte de Luis XIV* (1850). Cuando se inauguró el Teatro Real la encontramos como mímica (Corifea) en las temporadas de 1850-52.



Imagen 72. Tomasa Monjardín. BNE.

La italiana Giuseppa Clerici –que en Madrid siempre fue denominada como Josefa Clerici y así aparecerá en los elencos y reseñas–, había sido primera bailarina de medio carácter del Teatro alla Canobbiana de Milán²³⁸ (1836, 1839-40), y fue otra de las bailarinas con más veteranía en el Teatro del Circo ya que también bailó en él entre 1842 y 1850, actuando prácticamente en todos los ballets que se escenificaron. Su participación no se limitaba solo a ejecutar los diferentes bailables sino que solía interpretar algún personaje concreto. Por tanto, su labor dentro de la compañía fue inestimable. A partir de 1848 obtuvo la categoría de primera mímica. Interpretó por ejemplo el papel de Bertha, la madre de *Gisela*, el de Teresa en *La Ondina*, a otra Teresa en *El diablo enamorado*, a Zulina en *Los ingleses en el Indostán*, a la maga Falerina en *La isla del amor*, a Juana en *Fausto*, a la abuela Marta en *El diablillo y la aldeana* y a la dueña de la posada en *Catalina*. Más adelante podrán leerse algunas reseñas sobre estas interpretaciones. Cuando se inauguró el Teatro Real fue contratada como segunda bailarina (mímica en contrato) durante las

²³⁸ La encontramos en ballets como *I minatori di Salerno*, acción mímica en cinco actos de Luigi Astolfi, *Il memorabile assalto di Smirne*, ballo histórico espectacular de F. Rugali (1840), *Il fierissimo terremoto di Lisbona*, ballo histórico en cinco actos de F. Rugali, con música de Fco. Steller.

temporadas de 1850-52. En este teatro participó en ballets como *Florinda o el diablo cojuelo*, *Aureozel o la reina de los elfs* y *El violín del diablo*.

3.3.2 Clotilde Laborderie y Thérèse Ferdinand

No podemos dejar de mencionar a otras primeras bailarinas del Teatro del Circo, la mayoría formadas en la escuela francesa, que solían desempeñar segundos papeles y cuya labor fue indispensable. Muchas de ellas lograron ser muy apreciadas y queridas por el público de la capital. En primer lugar nos referiremos a Clotilde Laborderie (1825-?), una primera bailarina que tuvo una carrera algo movida. Antes de venir a España había trabajado en el Gran Teatro de Burdeos y había sido primera bailarina del Teatro de La Haya²³⁹ en 1843. Llegó a Madrid en 1844 y en mayo del año siguiente se marchó a Viena²⁴⁰. En agosto de 1846 fue contratada en la Ópera de París, donde se estrenó con un paso en *Robert le diable* tras el que Gautier escribió, atendiendo la solicitud hecha por Joseph Méry²⁴¹, que había sido "bien recibida por el público, que supo apreciar, a través de la emoción de rigor, la gracia decente y la ejecución correcta de la joven debutante"²⁴². Suponemos que su paso por la Ópera parisina no debió ser muy largo, si es que el contrato llegó a cerrarse, porque en septiembre del mismo año la encontramos anunciada en la prensa londinense como una de las bailarinas que formaría parte de la compañía de baile del Teatro Drury Lane.²⁴³

En 1847 Clotilde estaba de nuevo trabajando en el Teatro del Circo. Durante las diferentes temporadas que formó parte de la compañía de baile del teatro interpretó papeles principales en: *La tarántula*, *El diablo enamorado*, *El Corsario*, *El torero*, *Fausto*, *La sonámbula*, *El diablo a cuatro*, *Catalina* y *La corte de*

²³⁹ *La Posdata*, 26-IV-1844.

²⁴⁰ "La Laborderie está ajustada como primera bailarina en Viena, y el hábil Sr. Barrez, director de la compañía de baile, también". *Revista de Teatros*, 21-V-1845.

²⁴¹ Méry le escribió a Gautier pidiéndole que le dedicara a la bailarina unas palabras en su crítica: "Mi querido Gautier. Apelo a tu bondad. Una joven bailarina, llena de talento, Mlle. Laborderie, que va a debutar en la Ópera el lunes en un *pas de Robert*. Le ruego que le dedique un *memento* en su primer folletín (...)". *Teophile Gautier. Correspondance générale. 1846-48*. Vol III. Suiza: Librairie Droz, 1988, pp. 72-73.

²⁴² *La Presse*, París, 7-IX-1846.

²⁴³ *The Morning Chronicle*, Londres, 24-IX-1846; *Lloyd's Weekly Newspaper*, 27-IX-1846.

Luis XIV. En octubre de 1848²⁴⁴, tras haber pasado unos meses en el Teatro de la Cruz²⁴⁵, regresó a París. Sin embargo, en 1849, la encontramos formando parte de la compañía de baile que creó Guy Stephan para bailar en el Teatro de Valencia²⁴⁶ y posteriormente en el Liceo de Barcelona (1849)²⁴⁷, donde Laborderie protagonizó, junto a Pierre Massot, el ballet *Terpsícore en la tierra*²⁴⁸ entre otras obras. Regresó al Teatro del Circo durante algunos meses de 1850 hasta que, con la inauguración del Teatro Real, fue contratada como primera bailarina hasta 1853.²⁴⁹

En la temporada de 1857-58 formaba parte del elenco del Gran Teatro de Burdeos como primera bailarina de *demi caractère*. En ese momento se encontraba en la misma compañía Guy Stephan.



Imagen 73. Clotilde Laborderie. Archivo Municipal de Burdeos.

²⁴⁴ "Las poquísimas probabilidades de que haya este año compañía de baile en Madrid han motivado el viaje de esta sílfide tan aplaudida por el público madrileño", *El Clamor Público*, 10-X-1848.

²⁴⁵ Así lo señala *La España*, 26-VII-1848.

²⁴⁶ El 20-VI-1849, Laborderie recibió un beneficio en Valencia compuesto por el 1^{er} y 2^o acto de *La sonámbula* y el 3^{er} acto de *El diablo a cuatro*.

²⁴⁷ Bailó por ejemplo en *Gisela* (Mirtha, reina de las Willis) o *La Ondina*, ballet en el que tuvo que sustituir a Guy Stephan por enfermedad de esta última.

²⁴⁸ Baile fantástico en 1 acto con coreografía de Jean Baptiste Barrez y música de Bosselet. BNE, T/23638.

²⁴⁹ Cobraba 4.000 rs. al mes (Madrid, AHN, Consejos Leg. 11377). Participó en los ballets: *Florinda o el diablo cojuelo*, *Aureozel o la reina de los elfs*, *Idalia o la hija de las flores*, *Paquita*, el Paso a seis de *El lago de las hadas*, un Paso a dos con Massot, etc.

También hay que destacar a la francesa Thérèse (Teresa) Ferdinand (1827-1900). Antes de venir a Madrid, entre 1839-43, había sido segunda bailarina del Gran Teatro de Nantes donde Marius Petipa era primer bailarín, precisamente con él bailó un paso a tres de *Robert le diable*. También trabajó en el Teatro Real de Dublín²⁵⁰ y en el Teatro Real de Londres (1844) donde participó en el estreno original de varios ballets coreografiados por Perrot como *La Esmeralda*, *Zelia*, *Eolina* y *Kaya*. Trabajó como primera bailarina del Teatro del Circo entre 1845-47 y aquí desempeñó papeles protagonistas de importancia como a Giannina en *La Ondina* y a Flor de Lis en *La Esmeralda*, entre otros. Pero sin duda los mayores elogios los recibió con *Farfarella*, donde interpretaba dos danzas junto a Guy Stephan. Gracias a su buena ejecución tuvo un importante éxito, hasta el punto que uno de los admiradores de Guy Stephan le escribió un soneto titulado *A la Srta. Ferdinand en el cuadro del espejo del baile Farfarella o la hija del infierno*, que se publicó en un diario de la capital.²⁵¹

Después de dejar Madrid la encontramos, en la temporada de 1849-50, como primera bailarina noble del Teatro de Bruselas. En 1853 viajó a Australia con su marido, el violinista Frederick Strebinger (?-1865), cuyo apellido adoptó. En la primera representación que la bailarina realizó en el Teatro Real Victoria de Melbourne interpretó un "Gran Bolero" y fue anunciada como "Madame Strebinger, celebrada bailarina de la Ópera italiana, Londres, París y Madrid"²⁵². Dos años más tarde (1855) protagonizó la primera producción de *Giselle* que se escenificó en Australia. Posteriormente encontramos a la bailarina en México, en 1865, donde permaneció poco tiempo ya que, debido a las circunstancias que atravesaba el país, no pudo realizar una temporada significativa pues solo pudo interpretar algunos bailables dentro de óperas, pasos a dos del repertorio clásico y algunos bailes españoles.²⁵³ Parece que Ferdinand murió en San Francisco en 1900.²⁵⁴

²⁵⁰ *Dublin Evening Mail*, 21-VIII-1844, durante el mes de agosto trabajó junto a Fanny Elssler.

²⁵¹ "Comunicado", *El Espectador*, 1-X-1846.

²⁵² "Royal Victoria Theatre", *Empire*, Melbourne, 26-IX-1853.

²⁵³ Maya Ramos Smith: *El ballet en México en el siglo XIX: De la independencia al segundo imperio (1825-1867)*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991, pp. 317-18.

²⁵⁴ Strebinger, Thérèse (FERDINAND): <http://sydney.edu.au/paradisec/australharmony/register-S.php> (consultado 7-II-2016).

3.3.3 La familia Monet

Los integrantes de la familia Monet estuvieron presentes en la compañía de baile del teatro desde 1842, y a lo largo de los años se fueron añadiendo nuevos miembros a la compañía. Esta familia estaba formada por tres hermanos nacidos en París, sus respectivas mujeres y sus descendientes.

El primero en llegar a Madrid fue el matrimonio formado por Émile Monet (1802-?) y la sevillana Felisa Valero (1822-?).²⁵⁵ Antes de venir a España Émile había sido primer bailarín del Teatro de la Gaite de París (1823-24). Fue segundo bailarín mímico del Teatro del Circo en 1842-43 y después continuó como segundo bailarín hasta 1850. En el Circo lo encontramos por ejemplo como Mourad en *Los griegos o la libertad de Grecia*, como Narciso de Crakentorp en *La Gypsy*, como Alcalde en *El diablo enamorado* y como juez de policía en *Catalina o la hija de las montañas*.

Después venía la pareja formada por Antoine (1811-?) y la también parisina Felicia Monet (1820-?).²⁵⁶ Antoine también fue segundo bailarín de la compañía del Circo durante todas las temporadas. Sus papeles más importantes fueron Hassam en *Los cinco sentidos* y un cabo en *Catalina*.

Y por último la familia de Hippolyte Monet²⁵⁷ (1807-?) y la madrileña Jovana Mañez(sic) (1810-?). Estos últimos trabajaron primero en Barcelona (1840)²⁵⁸ y luego se instalaron en Madrid. En 1847 tenían cuatro hijos: Palmira (1826-?), Leticia (1828-?), Josefina (1830-?) y Emilio (1839-?), todos ellos nacidos en Perpiñán y futuros bailarines del Teatro del Circo, a excepción de Josefina.

Hippolyte había trabajado como primer bailarín en el Teatro de la Gaite de París (1824). Fue segundo maestro de baile del Teatro del Circo entre 1842-50 y, como ya hemos señalado, se encargó de dirigir la Academia de baile del propio teatro. Interpretó con frecuencia papeles mímicos en varios ballets, e incluso ocupó las categorías de segundo bailarín mímico (1842) y la de bailarín de carácter (1843). Entre los personajes que escenificó lo encontramos

²⁵⁵ En 1847 residían en la calle Barquillo 4-6. Archivo de la Villa. Padrón rollo 45/90.

²⁵⁶ En 1847 vivían en la calle de Caballero de Gracia 46. Archivo de la Villa. Padrón rollo 45/90.

²⁵⁷ Vivían, en 1847, en la calle Angosta de San Bernardo 21. Archivo de la Villa. Padrón rollo 45/90.

²⁵⁸ Trabajaron en el Teatro de Barcelona como primera mímica y como segundo bailarín cómico y segundo maestro de baile. *El Entreacto*, 23-IV-1840.

como Lord Campbell en *La Gypsy*, el Gran visir en *El diablo enamorado*, Claudio Frollo en *La Esmeralda*, el conde Carlos de Toledo en *Alba Flor* –donde existía “un combate de espada y daga entre la señora Guy Stephan y el Sr. Monet”²⁵⁹–, el maestro de baile en *El diablo a cuatro* y como Astarot en *El diablillo y la aldeana*. En 1852 trabajó en el Teatro Real como maestro de la Academia de baile del Teatro. Jovana Mañez(sic), posiblemente Monet ya de casada, apareció en ocasiones como Ana o Aneta y fue segunda bailarina en 1842 y bailarina de carácter en 1843.

En 1846, Emilio hijo y Palmira aparecen como alumnos de la Academia de baile del Teatro. Al año siguiente, Palmira ya figura como bailarina y la vemos en el *Paso a cuatro* del 1^{er} acto de *El Corsario*. A partir de este momento siempre formó parte de los elencos de la compañía. En 1848 la encontramos como segunda bailarina y su hermano Emilio también figura como bailarín, de hecho interpretó al labrador Rutland en *El diablillo y la aldeana*. Al finalizar la temporada de 1849 Palmira se marchó, junto con su hermana Leticia, a bailar a Valencia con la compañía de Guy Stephan, aunque ambas regresaron al Circo en 1850. En 1852, Palmira ocupó el cargo de primera bailarina del Teatro Real de Madrid.

3.3.4 Las alumnas de la Academia: María Edo, Petra Alegría y Dolores Montero

Tampoco podemos olvidarnos de algunas de las bailarinas españolas de baile "francés" más destacadas del teatro, que además tienen la característica común de haberse formado en la Academia de baile del propio teatro, lo que demuestra la eficacia de esta institución a la hora de ofrecer una formación que combinaba el baile nacional y el "francés", y que garantizaba la continuidad artística en ambos sexos.

Entre estas bailarinas debemos destacar a la sevillana Maria Edo (1828-¿?). Era hija de los cómicos Joaquín Edo y Ventura del Castillo y tuvo una importante carrera como bailarina trabajando en diferentes teatros de la península. En Madrid vivió en la calle Infantas nº 23, muy cerca del Teatro del

²⁵⁹ "Crónica de teatros", *El Clamor Público*, 24-II-1847; *El Herald*, 25-II-1847.

Circo del que fue alumna y bailarina entre 1843-50, con una breve estancia en el Teatro de la Cruz (o del Drama y Lírico Español) en 1849, donde bailó un *Paso serio* junto a Rico y participó en la producción de Appiani de *El diablo a cuatro*.

Con solo quince años apareció en el Teatro del Circo como una de las dos willis de *Gisela* (Zulima). Más adelante, cuando se estrenó *La hermosa Beatriz*, ejecutó un *Terceto* –junto a Petra Alegría y Caravalli–, un *Quinteto cómico* y formó parte del *Paso de Diana* y del *Paso de Flora*. En el estreno de *La Péri* participó en el *Cuarteto* del 2º acto. En 1845 bailó un *Paso a dos* en el 1º acto de *El diablo enamorado*, también con Alegría, y un *Quinteto* del 3º acto del mismo ballet. En 1847 protagonizó la escena de *La torre encantada* del 2º acto de *Alba Flor*. En *Los cinco sentidos* interpretó la *Húngara*, una danza de carácter que aparecía en el 1º acto, y el *Paso a tres* del 2º. Los críticos de la capital solían destacar habitualmente sus interpretaciones.

Entre 1850-52 fue segunda primera bailarina²⁶⁰ del Teatro Real. Aunque durante el verano de 1851 también trabajó en Valladolid²⁶¹ y Toledo²⁶². Posteriormente se trasladó al Teatro de Valencia como primera bailarina (1852-53) y en 1856 trabajó en el Teatro de Córdoba. En 1865 la encontramos como primera bailarina española del Gran Teatro del Liceo de Barcelona, con Ricardo Moragas como coreógrafo de la misma.

Petra Alegría fue otra joven y prometedora bailarina española que aparece como "niña" en los elencos del Teatro del Circo desde 1842 y, aunque permaneció en la compañía solo hasta marzo de 1846, sus progresos fueron rápidos y casi paralelos a los de María Edo. En 1842 ejecutó, junto a Rosa Tenorio, un *Paso en carácter de viejo* y el *Paso de los indios* (por ocho niños) en *La viuda caprichosa*. En *Los griegos o la libertad de Grecia* interpretó un *Paso chinesco*. En *La Gypsy* se la pudo ver en un *Paso a cuatro*. En 1843 representó uno de sus primeros papeles en solitario, fue una de las dos willis de *Gisela* (Moyna). En *La hermosa Beatriz* ejecutó un *Terceto*, junto a María Edo y Caravalli, un *Quinteto cómico* y participó en el *Paso de Flora*. En mayo de 1844 un cronista

²⁶⁰ En la temporada 1850-51. Cobraba 1.500 rs. al mes (AHN, Consejos Leg. 11377). Participó en ballets como *Florinda o el diablo cojuelo* (Paquita) y *Aureozel o la reina de los elfs* (*Alemanda*).

²⁶¹ "Teatros de Provincias", *Correo de los teatros*, 6-VII-1851 y 13-VII-1851.

²⁶² Donde ofreció siete representaciones con la compañía de baile de aquel teatro. "Teatros de Provincias", *Correo de los teatros*, 17-VIII-1851 y 31-VIII-1851.

señaló que la bailarina "adelanta sobremanera" y que su progreso "hacía esperar con fundamento que tendremos algún día bailarinas españolas que puedan competir con Cerrito, Grisi y Stephan"²⁶³.

Más adelante, Alegría bailó un *Paso a dos* en el 1^{er} acto de *El diablo enamorado*, junto a María Edo. En el estreno de *La Péri* interpretó una de las piezas más celebradas, la inglesa del *Cuarteto* del 1^{er} acto, y también participó en el *Cuarteto* del 2^o. En *La Esmeralda* interpretó uno de sus papeles más destacados, fue una de las dos amigas de Flor de Lis que ejecutaban junto a ella un *Paso a tres*.

De Dolores Montero tenemos menos información. Fue alumna de la Academia desde 1842 y se mantuvo en la compañía de baile del Circo hasta 1850. Desde muy pronto comenzó a interpretar papeles en solitario como el de Sarah Campell en *La Gypsy* (1843). También la encontramos en el *Paso de los jóvenes griegos* en el ballet *Los griegos*, en la *Tarantela* de los alumnos y en el *Sexteto* de *La isla del amor*. Participó en el *Paso a cuatro* del 2^o acto de *El Corsario* y en el *Paso de la locura* de *Catalina* entre otros.

²⁶³ "Crónica de Teatros", *El Clamor Público*, 10-V-1844.

**SEGUNDA PARTE. ANÁLISIS Y RECEPCIÓN DE LOS
BALLETS REPRESENTADOS EN EL TEATRO DEL CIRCO**

Debemos precisar que nuestro análisis y recepción se ha realizado sobre quince ballets de los cuarenta que se representaron en el Teatro del Circo, esto se ha debido a diferentes motivos:

1) En primer lugar existen seis ballets que no respondían a las características de los ballets románticos, sino a obras prerrománticas más cercanas al *ballet d'action* o al coreodrama italiano, por lo que este tipo de coreografías, al no ajustarse a nuestro objetivo y tema de estudio, no se han analizado. Entre estos ballets encontramos:

- *César en Egipto*¹ (1842) puesto en escena por Federico Massini a partir de las escenificaciones de Gaetano Gioja (a principios del siglo XIX) y de Giovanni Monticini (Venecia, 1812).²

- *Los titanes o las cuatro edades del mundo*³ (1843) también puesto en escena por Massini a partir del ballet homónimo creado por Giovanni Galzerani en Nápoles en 1831.

- *Los griegos o la libertad de Grecia*⁴ (1843) llevado a escena por Emile Rouquet a partir de la coreografía de Alexis Blache estrenada en Burdeos en 1827.

- *La fille mal gardée* (1843-44) ballet anunciado en Madrid como *La hija descuidada* o *La niña mal guardada*.⁵ Puesto en escena por Achille Henry. El libreto de esta producción no ha aparecido.

- *La Sonámbula*⁶ (1848) producción a cargo de Massot y Guy Stephan basada en la obra de Scribe coreografiada por Jean Aumer en 1827.

- *Gypsy o la gitana*⁷ (1843) basado en la producción original parisina de 1839. Cuando se estrenó Gautier consideró que este ballet "pertenecía al género de *ballet d'action*", en el que "la pantomima ocupa un lugar mayor que la danza y en el que la fábula es mucho más complicada que en los

¹ BNE, T/14455.

² Girardi, Michele y Rossi, Franco: *Il Teatro La Fenice Cronologia degli spettacoli* (1792-1936). Albrizzi, 1989, p. 73. Fue un ballet repuesto habitualmente en los teatros italianos durante las tres primeras décadas de 1800.

³ BNE, T/25187.

⁴ BNE, T/25062.

⁵ Enrique Gil: "Revista de la Quincena", *El Laberinto*, 1-XII-1843.

⁶ BNE, T/23004.

⁷ BNE, T/12402.

ballet de espectáculo. Desde *La Sonnambula* y *La fille mal gardée*, no se había hecho *ballet d'action*"⁸.

2) En un segundo bloque hemos agrupado una serie de ballets que podríamos llamar menores o cuya relevancia artística y/o escénica fue escasa, por lo que no se han estudiado. El poco impacto y trascendencia que tuvieron estas obras no lo hemos fundamentado exclusivamente en el número de representaciones que alcanzaron, pero hemos observado como hecho coincidente que, a menor éxito, menos representaciones. Se trata de ocho ballets:

- *La viuda caprichosa*⁹ (1842, doce funciones) ballet cómico en un acto puesto en escena por Massini cuyas características estaban más próximas a las de los ballets románticos pero sólo se representó durante una temporada y, aunque no fue mal recibido, su trascendencia no fue excesiva.

- *La familia Suiza*¹⁰ (1842, doce funciones) en dos actos, llevado a escena por Massini a partir del ballet *La famiglia svizzera* que había creado en Verona en 1832.¹¹

- *La isla del amor*¹² (1844, tres funciones) ballet en dos actos puesto en escena por Giuseppe Villa basado en *I viaggiatori all'isola d'amore* de Antonio Monticini (Milán, 1839). En esta obra destacaron las reminiscencias de tema mitológico y pasó bastante desapercibida.

- *Los ingleses en el Indostán*¹³ (1844, once funciones) baile en tres actos escenificado por Villa a partir del ballet homónimo que había montado en Italia.¹⁴ No logró mucho éxito porque "en el baile no hay mucho que

⁸ Théophile Gautier, *La Presse*, París, 4-II-1839.

⁹ BNE, T/12017.

¹⁰ BNE, T/12313.

¹¹ Biblioteca Comunale de Milán, MI0162. También escenificó este ballet en Génova (1839). *Il Corriere dei teatri*, 2-X-1839. En este mismo número aparece una pequeña reseña sobre este ballet.

¹² BNE, T/12251.

¹³ BNE, T/24950.

¹⁴ Turín (1834). *Gli inglesi nell'Indostan*, acción mímica en cinco actos. Milán (1836). BDR-BV011989064-8640, y Trieste (1842-43).

admirar"¹⁵, a excepción del mérito de Guy, y solo se destacaron los decorados.¹⁶

- *La tarántula*¹⁷ (1844, cinco funciones) puesto en escena por Jean Baptiste Barrez. Fue considerado como un ballet "falto de argumento, pobre en decoraciones y escaso de bailables"¹⁸, la recepción madrileña fue incluso peor que la tibia respuesta que tuvo la producción parisina.

- *La Fortuna o la reina del mundo*¹⁹ (1846, diecinueve funciones) baile fantástico en 3 actos precedido de un prólogo. Composición de Massot. Solo se representó durante una temporada.

- *Fausto*²⁰ (1847, siete funciones) coreografía de Lefebvre. Las referencias hemerográficas nos llevan a considerar que el ballet fue un fracaso ya que de él se destacó especialmente todo lo negativo.²¹

- *El torero*²² (1847, diez funciones) ballet con tema y bailes españoles creado por Lefebvre que no cayó nada bien ni entre el público ni la crítica, ya que lo consideraron casi como una ofensa a los bailarines, bailes y costumbres españolas.²³

3) En este tercer grupo se encuentran algunos ballets que no se han podido estudiar por no haberse encontrado el libreto de la producción escenificada en el Teatro del Circo. En esta situación se encuentran diez ballets. De ellos cinco son obras compuestas por varios actos y cinco son coreografías en un acto que se representaron en pocas ocasiones y principalmente a lo largo de una única temporada:

- *Don Eutiquio o la casa deshabitada* (1842-43, ocho funciones). Basado posiblemente en el libreto del melodrama jocoso *La casa disabitata o Don Eutichio e Sinforosa*, con música de Lauro Rossi y coreografía de Livio

¹⁵ *Gaceta Musical y Literaria de Madrid*, 31-I-1844.

¹⁶ *El Laberinto*, 16-II-1844.

¹⁷ BNE, T/10545.

¹⁸ Juan Pérez Calvo: *El Laberinto*, 16-IX-1844.

¹⁹ BNE, T/14602.

²⁰ BNE, T/11246.

²¹ Ver al respecto las reseñas de *La Carta*, 21-X; *El Clamor Público*, 22 y 23-X; *El Español*, 24-X; y *El Heraldo*, 26-X-1847.

²² BNE, T/25004.

²³ Más detalles en las siguientes reseñas: "Crónica de Teatros", *El Espectador*, 12-XI; *El Heraldo*, 19-XII; *El Clamor Público*, 21-XII; y E. Velaz de Medrano: "Revista coreográfico musical. Teatro del Circo", *El Español*, 26-XII-1847.

Morosini, Scala de Milán (1834). Por otra parte, en la Biblioteca Nacional se encuentra también el libreto de Jacopo Ferretti, en italiano y español, de la ópera bufa *La casa disabitata ovvero Don Eustachio di campagna*²⁴ (1834) con música también de Rossi.

- *El sargento exorcista* (1842-43, cuatro funciones).

- *El sargento Marco Bomba* (1843, una función) ejecutado exclusivamente por los alumnos de la Academia de baile del teatro. Pudo estar basado en *El Marco Bomba ou le sergent fanfaron*, ballet pantomima en un acto de T. Ragaine (París, 1839). Si bien, en 1830, se había interpretado en el Teatro de la Cruz de Madrid el “baile general” *El sargento Marco Bomba o los reclutas de Coimbra* de J. B. Cozzer.²⁵

- *Las modistas de París* (1845, una función) creado por Jean Antoine Petipa.

- *La Aurora* (desde 1843) según se publicó en la prensa estaba basado en el ballet homónimo de Jules Perrot²⁶ estrenado en Londres. Aunque un crítico afirmó que el ballet “no tenía ningún género de interés dramático”²⁷, se mantuvo en el repertorio durante varias temporadas y alcanzó las veintitrés representaciones.

- Respecto a *Cloris en la corte de Diana* (1847, veintitrés funciones), *El pescador napolitano o el talismán*²⁸ (1848, tres funciones), *Céfiro y Flora*²⁹ (1849, seis funciones), *Manon Lescaut* (1850, ocho funciones) e *Isaura, ahijada de las hadas* (1850, nueve funciones) fueron ballets compuestos por varios actos cuyo libreto de la puesta en escena de Madrid tampoco se ha encontrado.

²⁴ BNE, T/12079.

²⁵ Se dio el curioso hecho de que “las mujeres harán la parte de los bailarines y los hombres la de las bailarinas, estando adornado con el aparato que le corresponde”, en “Teatros”, *Diario de Avisos de Madrid*, 23 al 25-XII-1830.

²⁶ *L'Aurore*, divertimento de Jules Perrot con música de Pugni. Londres, marzo de 1843. En Guest, Ivor: *The romantic ballet in England*. Middletown: Wesleyan University Press, 1972, p. 101. Aunque también pudo basarse en *L'Aurora*, ballo mitológico de Salvatore Taglioni con música del conde de Gallenberg. Estrenado en Nápoles en fecha incierta, ca.1840. BNF, 43001790.

²⁷ Enrique Gil: “Revista de la Quincena”, *El Laberinto*, 1-XII-1843.

²⁸ Pudo estar basado en el ballet homónimo coreografiado por Perrot en Londres en 1842.

²⁹ Posiblemente inspirado en el ballet en un acto *Flora y Céfiro*, de Charles-Louis Didelot, estrenado en Londres en 1796.

En cuanto a *La corte de Luis XIV*³⁰ (1850, quince funciones) sí se ha localizado el libreto de la escenificación madrileña pero sin embargo no se ha podido comparar con el de la producción original porque ha sido éste libreto el que no ha aparecido.

Ballets analizados (15)	Ballets sin analizar	
	Motivos	Ballets
<i>La Sylphide</i> <i>Gisela o las willis</i> <i>El lago de las hadas</i> <i>La Péri</i> <i>El diablo enamorado</i> <i>La Ondina</i> <i>Los cinco sentidos</i> <i>La Esmeralda</i> <i>La hermosa Beatriz</i> <i>El Corsario</i> <i>El diablo a cuatro</i> <i>Catalina o la hija del bandido</i> <i>El diablillo y la aldeana o Foletto</i> <i>Farfarella o la hija del infierno</i> <i>Alba Flor la pesarosa</i>	Prerrománticos (6)	<i>César en Egipto</i>
		<i>Los titanes o las cuatro edades del mundo</i>
		<i>Los griegos o la libertad de Grecia</i>
		<i>La hija descuidada</i> ³¹
		<i>Gypsy o la gitana</i>
		<i>La Sonámbula</i>
	Poco relevantes artísticamente y poco representados (8)	<i>La viuda caprichosa</i>
		<i>La familia Suiza</i>
		<i>La isla del amor</i>
		<i>Los ingleses en el Indostán</i>
		<i>La tarántula</i>
		<i>La Fortuna o la reina del mundo</i>
		<i>Fausto</i>
		<i>El torero</i>
	Sin libreto de Madrid (10)	<i>Don Eutiquio o la casa deshabitada</i>
		<i>El sargento exorcista</i>
		<i>El sargento Marco Bomba</i>
		<i>La Aurora</i>
		<i>Las modistas de París</i>
		<i>Cloris en la corte de Diana</i>
		<i>Céfiro y Flora</i>
		<i>El pescador napolitano o el talismán</i>
		<i>Manon Lescaut</i>
		<i>Isaura, ahijada de las hadas</i>
	Sin libreto original	<i>La corte de Luis XIV</i>

³⁰ BNE, T/23298.

³¹ De este ballet tampoco se ha localizado el libreto.

1. LOS BALLETS DE TEMÁTICA FANTÁSTICA O SOBRENATURAL

1.1 *La Sylphide*, el primer ballet romántico

El ballet *La Sylphide* está considerado como el primer gran ballet romántico. Se estrenó en París en 1832 y fue coreografiado especialmente por Filippo Taglioni (1777-1871) para su hija María, a partir del libreto del tenor francés Adolphe Nourrit, que se inspiró a su vez en la obra *Trilby ou le lutin d'Argail* (1822) de Charles Nodier. La historia está ambientada en Escocia, lo que permitía incluir danzas populares que aportaran ese color local característico de muchas obras románticas. El 1^{er} acto transcurre en un ambiente campesino y real, si bien la sílfide se le aparece a James durante este acto e incluso bailan juntos. Mientras que el 2^o se desarrolla en un bosque en el que destaca el ambiente sobrenatural, que contrasta con el del 1^{er} acto. El verdadero éxito que obtuvo el ballet fue gracias a que en él se revivió ese aura de irrealidad/misterio que se presentó por primera vez en el ballet de las monjas de *Robert le diable*, ópera en la que participaron tanto Nourrit como María Taglioni.



Imagen 74. Adolphe Nourrit. *Galerie de La Presse, de la littérature et des beaux-arts*, 1839.

El argumento del ballet cuenta la historia de James quien, a pesar de estar comprometido con la joven Effie, se enamora de una sílfide –a quien solo él puede ver y que se le ha aparecido mientras dormía– a la que sigue hasta el bosque, dejando a su prometida plantada. Allí intenta atraparla con un chal envenenado que le ha entregado la hechicera Magde. Cuando finalmente consigue retenerla, la sílfide pierde sus alas y muere, ya que no puede tener ningún contacto físico. Mientras, el joven contempla a lo lejos como su prometida se casa con Gurn, su rival.

La coreografía original de Taglioni fue elogiada por Castil-Blaze "por ser tan variada en su concepción como excelente en su ejecución"¹. Desgraciadamente no ha llegado hasta nosotros, por lo que sólo podemos hacernos una idea de cómo era el ballet a través de las versiones realizadas por Auguste Bournonville² –para la que utilizó una nueva partitura de Herman Severin Lovenskjold (1815-70)– y más tarde por Marius Petipa³, ya que ambos vieron y bailaron este ballet y posteriormente crearon sus escenificaciones bajo la influencia de la coreografía de Taglioni. Debemos precisar que el ballet sufrió modificaciones desde muy pronto, ya que estos cambios fueron realizados incluso por el propio Taglioni. Por ejemplo, para la reposición del ballet en París (1840) introdujo el *Pas de l'ombre*⁴ en el 1^{er} acto. Se trataba de un paso a tres interpretado por Effie, James y la sílfide en el que esta última, aprovechando su invisibilidad ante Effie, se interponía entre los prometidos. Coreográficamente combinaba el contraste de los pasos *terre à terre* o “sobre la tierra” de Effie con los aéreos, característicos de la ligereza de la sílfide. En 1841, cuando Taglioni llevó *La Sylphide* a la Scala de Milán, realizó incluso transformaciones mayores especificando en el programa que lo presentaba con las revisiones que había realizado en “otros lugares”⁵.

¹ En Ivor Guest: *The Romantic ballet in Paris*. Gran Bretaña: Dance books, 2008, p. 215.

² Estrenada en Dinamarca en 1836 con Lucile Grahn y él mismo como protagonistas.

³ San Petersburgo (1892). Estrenada por Varvara Nikitina y Pavel Gerdt.

⁴ Paso coreografiado originalmente para el ballet *L'ombre* (San Petersburgo, 1839). Ornella Di Tondo: “The Italian sílfide and the contentious reception of the ultramontane ballet”, *La Sylphide 1832 and beyond*. Gran Bretaña: Dance Books, 2012, p. 184.

⁵ Di Tondo: “The Italian sílfide”..., p. 184.

Jean Schneitzhoeffter (1785- 1852) se encargó de componer la música del ballet, que resultó su mejor trabajo⁶, entre los seis ballets que compuso a lo largo de su vida⁷, aunque fue acogida irregularmente. Castil-Blaze consideró que la partitura era "excelente"⁸, mientras que otro crítico afirmó que fue "el elemento más débil del ballet, carente de poder descriptivo, particularmente en la escena de las brujas"⁹. Para el editor de *La Revue Musicale* la composición "no está bien hecha, aunque brilla con ideas agradables y una expresión escénica que a menudo es feliz. La instrumentación es intensa y el color variado"¹⁰.

En ese momento era una práctica habitual que para la composición de nuevas obras se utilizaran algunas piezas procedentes de óperas o ballets ya existentes y, aunque la mayor parte del ballet fue de nueva creación, Schneitzhoeffter también recurrió a música prestada. Según M. Butkas¹¹ el compositor utilizó algunos fragmentos de *Le streghe* (o *danza de las brujas*) creada por Paganini a partir del ballet *Il noce di Benevento* de Viganò/Süssmayr, y un fragmento del *Orfeo y Eurídice* de Gluck, entre otras piezas. Precisamente al cronista de *La Revue Musicale* le llamó la atención la cantidad de música nueva que contenía el ballet. Y es que *La Sylphide* sería uno de los últimos ballets compuestos a base de *collages* musicales y marcaría el inicio de la composición de partituras originales nuevas para cada ballet.¹²

Tanto los decorados de Pierre-Luc-Charles Cicéri (1782-1868) y Henri Duponchel (1794-1868), como el vestuario de Eugène Lami fueron elementos decisivos para el éxito del ballet, ya que marcaron perfectamente ese contraste entre el 1^{er} acto real y el 2^o fantástico. Duponchel fue arquitecto, escenógrafo, diseñador de interiores y de vestuario, director de escena, y director general de la Ópera parisina en dos ocasiones. La primera después de Louis Véron, entre 1835-41, y la segunda de 1847-49. Suya fue la escena de las brujas del 2^o

⁶ Matilda Butkas Hertz: "Schneitzhoeffter's music for *La Sylphide*", *La Sylphide 1832 and beyond...*, p. 57.

⁷ En Guest: *The Romantic ballet in Paris...*, p. 20.

⁸ En Guest: *The Romantic ballet in Paris...*, p. 216.

⁹ En Guest: *The Romantic ballet in Paris...*, p. 215-16.

¹⁰ *La Revue Musicale*, Paris, 17-III-1832.

¹¹ Butkas Hertz: "Schneitzhoeffter's music"..., p. 58.

¹² Butkas Hertz: "Schneitzhoeffter's music"..., p. 84.

acto y también colaboró con Lami en la supervisión de los trajes. Este cuidadoso trabajo le otorgó al vestuario escocés una gran credibilidad.

Cicéri provenía de una familia italiana que se había afincado en Francia. Tenía conocimientos de música, canto y diseño que estudió con el arquitecto François-Joseph Bélanger. Tras conocer el trabajo que se realizaba en los talleres de la Ópera se decantó por la escenografía teatral y entre 1818 y 1850 fue decorador jefe de la Ópera de París, puesto que obtuvo gracias a su buen gusto y su talento, hasta el punto de convertirse en diseñador de referencia para los escenógrafos de la época. Según afirmó Guest, Cicéri fue el encargado de "transformar el arte de la decoración para la escena, convirtiéndola en una parte integral e importante de la producción"¹³ de cada espectáculo. Aunque la escenografía del 1^{er} acto de *La Sylphide* fue considerada "un poco sombría para el gusto parisino"¹⁴, el decorado creado por Cicéri para el 2^o sería considerado como una de sus obras maestras.¹⁵ A continuación reproducimos dos imágenes de estos diseños escenográficos.

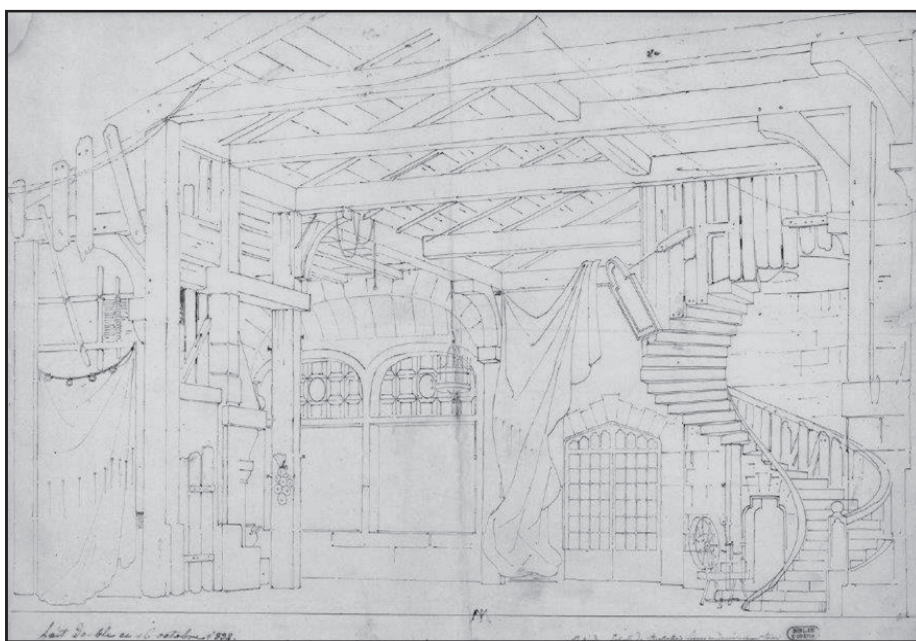


Imagen 75. Boceto de la escenografía de Cicéri para el 1^{er} acto. Biblioteca Nacional de Francia.

¹³ Guest: *The Romantic ballet in Paris...*, p. 24.

¹⁴ Guest: *The Romantic ballet in Paris...*, p. 216.

¹⁵ Guest: *The Romantic ballet in Paris...*, p. 216.



Imagen 76. Grabado de la escenografía de Cicéri para el 2º acto. New York Public Library.

La creación del tutú que lució Taglioni en este ballet le ha sido generalmente atribuida al ilustrador, pintor y decorador francés Eugène Lami (1800-90), pero Guest¹⁶ recoge la opinión del investigador Carlos Fisher que señala que no existen evidencias que confirmen que Lami fuera el diseñador de este traje, que llegaría a convertirse en uno de los símbolos del ballet romántico, ya que en el Archivo de la Ópera de París no se conserva ningún figurín de vestuario del diseñador que se asemeje con el vestido de la sílfide. De hecho, existe una litografía de Pauline Montessu en *La sonnambula* en la que luce un vestido muy similar. Por tanto, todo parece indicar que la utilización de este tipo de tutús fue convirtiéndose en algo común en este momento y que, al igual que el baile en puntas, no surgió en un momento exacto sino que fue apareciendo progresivamente. Lo que sí fue una novedad fue su simplicidad.

¹⁶ En Guest: *The Romantic ballet in Paris ...*, p. 216.



Imagen 77. Figurines de Lami para los personajes de Effie (Noblet), la Sylphide (Taglioni) y James (Mazilier). París, 1832. Biblioteca Nacional de Francia.

Sin duda uno de los elementos más espectaculares del ballet fueron los vuelos reales de las sílfides sobre el escenario. Durante la escena final del 2º acto eran realizados por varias bailarinas a la vez, hasta doce. Estos "fueron los [vuelos] más complejos que se habían ejecutado hasta el momento en la Ópera"¹⁷. Véron, director entonces del teatro parisino, se encargaba personalmente de inspeccionar la maquinaria utilizada para su realización antes de cada representación y, al parecer, nunca ocurrió un accidente. Durante el 1º acto Taglioni también desaparecía de la casa volado por la chimenea. Este recurso se sigue empleando en las producciones actuales, mientras que los vuelos del 2º acto prácticamente ya no se utilizan.

¹⁷ Guest: *The Romantic ballet in Paris...*, p. 212. En *Flora y Céfiro* (1796) de Didelot, ya se habían utilizado algunos vuelos más rudimentarios, pero estos no fueron interpretados por los protagonistas sino por dobles. Cyril W. Beaumont: *Complete book of ballets*. Londres: Ex Libris, 1951, p.102.



Imagen 78. Vuelos de las sílfides en la escena final del ballet. *Les beautés de l'Opéra*.

Los protagonistas del ballet fueron:

Personaje	Intérprete
La Sylphide	Maria Taglioni
James Reuben , campesino escocés	Joseph Mazilier
Anne Reuben , su madre	Caroline Brocard
Effie , campesina, sobrina de Anne	Lise Noblet
Gurn , campesino escocés	Mr. Élie
la vieja Madge , hechicera	Mme. Élie
Sílfides	Alexis, Pauline Leroux, Perceval
Hechicera	Roland
Escoceses-as, sílfides	Cuepo de baile (70 bailarines-as)

La bailarina Maria Taglioni (1804-84) destacaba por poseer un buen *ballón* –elevación de los saltos– y una ligereza innata. Con este ballet "su triunfo fue completo"¹⁸ y con él obtuvo los mayores y unánimes elogios de su carrera. Además se convirtió en el máximo exponente de la bailarina etérea o "cristiana", como la calificaría Gautier¹⁹. Para Jules Janin en este ballet la bailarina representaba "la poesía, la imagen, el ideal; nunca una mujer bailará

¹⁸ En Guest: *The Romantic ballet in Paris...*, p. 213.

¹⁹ *La Presse*, París, 2-IX-1838. En el mismo artículo Gautier denominó a Fanny Elssler como bailarina "pagana", ya que cada una presentaba los polos opuestos de la bailarina romántica.

como ella ha bailado" el paso del 2º acto. "Era más una visión mágica que algo tangible, despertaba una alegría limpia e ingenua y no dejaba tras de sí ni sentimiento de vacío ni de deseos insatisfechos"²⁰. Sin embargo, aquellos que no estaban de acuerdo con la política de Verón respecto al peso que estaban adquiriendo los Taglioni en la Ópera, comenzaron su campaña de desprestigio sirviéndose de la prensa, como Charles Maurice que se lamentaba, antes del estreno, de que Taglioni "a pesar de su figura, que carece totalmente de etereidad"²¹ protagonizara este nuevo ballet. Pronto se demostró lo equivocado que estaba.



Imagen 79. Marie Taglioni en *La Sylphide*.

Desde 1830 Joseph Mazilier formaba parte de la compañía de baile de la Ópera parisina. A la vez que continuaba su carrera como intérprete, comenzó a desarrollar su amplia carrera como coreógrafo y también trabajó en Londres (1836) y como maestro de baile San Petersburgo (1851-52), Lyon (1857-60 y 1862-66) y Bruselas (1866-67). Entre 1838-59 Mazilier fue el creador de más de once bailables para óperas y unos quince ballets completos. Muchos de sus ballets se consideraron un éxito y varios de ellos fueron

²⁰ *Les beautés de L'Opéra*. Paris: Soulié, 1845. "La Sylphide", p. 179-199.

²¹ *Courrier des Théâtres*, París, 20-XI-1831.

representados tanto en diferentes teatros de Europa como en el Teatro del Circo de Madrid.

El ballet *La Sylphide* se mantuvo sobre la escena parisina hasta 1862, con 146 representaciones en total. Hasta 1838 el personaje de la sílfide fue interpretado exclusivamente por María Taglioni y posteriormente el rol fue asumido por Fanny Elssler, Lucile Grahn, Flora Fabbri y Adèle Dumilatre, que fue considerada una "honorable" sucesora de Taglioni en este papel.

1.1.1 Una versión poco francesa de *La Sylphide* en el Teatro del Circo

Diez años después del estreno parisino de *La Sylphide*, se produjo en Madrid un fenómeno curioso: durante el mes de octubre de 1842 coincidieron en dos teatros de la capital dos versiones del mismo ballet. Por un lado la francesa, que se presentó el 7 de octubre en el Teatro del Príncipe con el título de *La Sílfida*, y por otro el estreno en el Teatro del Circo de la versión italiana del ballet que tuvo lugar solo tres días después, el 10 de octubre, con el título de *La Sílfide*.

Parece que esta “competencia” tuvo una finalidad puramente comercial acordada por los empresarios de los dos teatros. Con esta rivalidad, generada al llevar a escena el mismo título, esperaban un aumento considerable de público, ya que si se quería estar al tanto de las novedades teatrales de la capital se debía asistir a las representaciones de ambos teatros, para poder compararlas y opinar después sobre ellas.

Con el estreno de *La Sylphide* podemos decir que llega a Madrid el ballet romántico, un estilo que ya era habitual en Europa desde hacía diez años, pero que aun no se había visto en los escenarios madrileños. Hay que recordar que, durante la década de 1830, en Francia se habían estrenado varios ballets románticos, mientras que en Madrid los ballets que se habían escenificado fueron sobre todo de tema mitológico o coreografías que seguían modelos del siglo XVIII. Cuando empiezan a aparecer en la escena madrileña los ballets románticos, su estilo y temática se va imponiendo –como había sucedido antes en Francia donde, tras el estreno de *La Sylphide*, quedó

obsoleto el estilo basado en la *danse noble*, con sus poses rígidas y amaneradas y sus sonrisas estereotipadas²²—, por lo que el repertorio basado en ballets mitológicos va desapareciendo. Esto no impidió que durante la misma temporada en que se estrenó *La Sylphide*, e incluso en años posteriores, en el Teatro del Circo aparecieran puntualmente títulos como *Los titanes o las cuatro edades del mundo* (1843). Por tanto, el inicio de la representación en los teatros madrileños del repertorio que se interpretaba en Francia, Inglaterra y en Europa en general, posibilitó que el Teatro del Circo comenzara a integrarse en los circuitos de ballet europeos.²³

La Sílfiga presentada en el Teatro del Príncipe fue puesta en escena por Victor-Claude Bartholomin, maestro de la compañía de baile del teatro. Antes de llegar a Madrid, Bartholomin había trabajado en Lyon, Marsella, Bruselas y Barcelona. Tras dejar España viajó a Estados Unidos. En la compañía del Príncipe trabajaban como primeros bailarines Hippolyte Monplaisir y Adèle Bartholomin —hija de Victor-Claude y futura esposa de Hippolyte— y como director de orquesta Hippolyte Gondois.

Bartholomin no aparece en el programa de *La Sílfiga* como creador de la coreografía, sino que su labor fue la de repositor de la obra estrenada en Francia años atrás, igual que había hecho en el Teatro de la Moneda de Bruselas en 1835. *El Heraldo* comentaba al respecto que Bartholomin había "atendido en todo a la manera con que este baile se ejecutó en la Academia Real de París"²⁴. Según parece, algunos de los elementos escenográficos que se utilizaron en la versión del Príncipe se correspondían bastante con los de la producción original parisina. Llamaron especialmente la atención los vuelos de las sílfigas, que se fueron convirtiendo en un elemento característico de este ballet. Como veremos, en la producción del Teatro del Circo las bailarinas no "volaban" y Soriano Fuertes lo señaló afirmando que "en decoraciones y trajes ha ganado el Circo con mucho; en los vuelos el Príncipe"²⁵.

Como ya hemos señalado, el Teatro del Circo puso en escena *La Sílfiga* con solo tres días de diferencia respecto al estreno del mismo ballet en el

²² En Guest: *The Romantic ballet in Paris...*, p. 214.

²³ Para Garafola la internacionalización del repertorio fue uno de los elementos fundamentales de esta etapa. Linn Garafola (ed). *Rethinking the Sylph*. Wesleyan University Press, 1997, p. 1-10.

²⁴ *El Heraldo*, 6-X-1842.

²⁵ Soriano Fuertes: "Variedades", *La Iberia Musical y Literaria*, 16-X-1842.

Príncipe. Pero lo más probable es que esa fecha no fuera elegida al azar, ya que el 10 de octubre se celebraba el cumpleaños de la reina y era costumbre que los teatros se iluminaran y engalanaran para la ocasión, lo que aportaría cierta parafernalia extra al estreno del ballet en el Teatro del Circo. De hecho, un diario de la capital señaló que en el interior del teatro "se estrenaría un nuevo alumbrado dirigido por Eusebio Lucini"²⁶.

Pocos meses antes el Teatro del Circo se había reconvertido de circo en teatro y, además del evidente cambio en su programación, se pretendía mantener en él tanto una compañía lírica como otra de baile. El primer director de dicha compañía²⁷ fue el italiano Federico Massini, responsable además de llevar a escena *La Sylfide*. Antes de venir a España, Massini había trabajado en diferentes teatros italianos tanto como bailarín²⁸ y coreógrafo²⁹. A su regreso a Italia, después de su estancia en Madrid, continuó su labor como coreógrafo³⁰. Es evidente que Massini se había formado según los cánones y peculiaridades de la escuela italiana de ballet, que diferían en varios aspectos a los de la francesa de Bartholomin, y esto se evidenció también en el montaje de *La Sylfide*.

En Italia, durante el siglo XIX, se habían rechazado los temas sobrenaturales como base para los argumentos de los ballets. De hecho cuando se presentaban en Italia muchas de las grandes coreografías del repertorio romántico francés, fueron alteradas por los coreógrafos italianos y a veces ni así obtenían el éxito esperado.³¹ Los cambios podían afectar al título, al argumento o a la partitura musical, y con ello se pretendía adaptarlos al gusto italiano. Este gusto era conocido en Madrid tal y como afirmaba un cronista tras asistir al estreno del ballet:

²⁶ *Diario de Avisos de Madrid*, 10-X-1842.

²⁷ Según Cambronero estaba compuesta por diez primeras bailarinas y diez primeros; veinticuatro segundas y veintidós segundos; ocho niñas y once niños. *La España Moderna* 1-V-1913, p. 16.

²⁸ En 1836 encontramos a varios miembros de la familia Massini formando parte de la compañía de baile del Teatro de Módena. F. Massini participó en obras como: *Bianca y Fernando* (Génova, 1828), *Buondelmonte*, acción histórico-mímica en 6 actos (Ancona, 1833) y *Rosmunda*, acción mímica en 5 actos (Génova, 1840).

²⁹ Por ejemplo *El ídolo Birmano*, baile cómico pantomímico en cuatro actos (Corfú, 1834).

³⁰ *La fata e il cavaliere o la isola incantata*, baile fabuloso en tres actos (Verona, 1851), *La figlia dei fiori*, baile fantástico en tres actos y *La schiava persiana*, baile grande en cinco actos ambos creados en Vicenza en 1855.

³¹ Por ejemplo *La Péri*, representada en Milán en 1843, fue mal recibida y juzgada como una versión pobre de *La Sylphide*.

Un baile tan aéreo, tan lindo, tan ideal como el de *La Sílfi*, no podía gustar a los italianos, caricatos de suyo, y que sacrifican a una mueca o a un cartón pintado los más delicados efectos de la composición. Taglioni, que debe conocer a sus compatriotas, discurrió perfectamente que un baile fantástico era lo mismo que echar margaritas a los puercos, e introdujo brujas con papalinas y pelucas con polvos para hacerles reír.³²

También en Italia, desde el punto de vista musical, podían utilizarse fragmentos de óperas o de otras composiciones ya existentes, y también era muy común –además de más económico en ocasiones– que se encargase una partitura totalmente nueva. Generalmente se recurría para ello a uno de los músicos del teatro donde se iba a representar el ballet, o a algún compositor local.³³ Este fue el caso de la *Giselle* escenificada por Antonio Cortesi en la Scala³⁴ (1843) que se dividía en 5 actos y, evidentemente, contenía mucha música nueva que fue compuesta por Giovanni Bajetti. Otra producción de este mismo ballet, a cargo de Domenico Ronzani en el Teatro Argentina³⁵ de Roma (1845), se dividía en 3 actos y además concluía con un final feliz en el que Giselle y Albrecht se prometían fidelidad más allá de la tumba. También concluía con final feliz *La Sílfi* creada por Cortesi en Florencia (1837) en la que James y la sílfide acababan uniéndose en el Olimpo gracias al *deus ex machina*³⁶. Como vemos, las modificaciones también afectaron a *La Sylphide* francesa cuando se representó en Italia y, como ya hemos comentado, fue el propio Taglioni el que modificó su ballet cuando lo llevó a la Scala en 1841.

En 1841 Antonio Cortesi llevó a escena en Milán su puesta en escena de *La Sílfi* y solo unos meses después llegó al escenario milanés la versión de Taglioni, que fue representada solo en tres ocasiones al ser un título ya conocido por el público y no ser considerado como una novedad. El libreto continuaba siendo el de Nourrit, aunque bastante reducido y, según Di Tondo, posiblemente se utilizaron en la Scala los mismos decorados y

³² "Folletín", *Eco del Comercio*, 12-X-1842.

³³ Di Tondo: "The Italian sílfide...", p. 204.

³⁴ *Gisella ossia le Willi*: ballo fantastico in 5 quadri, composto e diretto da Antonio Cortesi. Teatro alla Scala carnevale de 1843. Milán, Ed. Gaspard Truffi. Bibl. comunale centrale de Milán.

³⁵ *Gisella o le villi*: posto in scena da Domenico Ronzani da rappresentarsi nel Teatro Argentina, l'autunno 1845. Roma, Ed. Puccinelli a T. Sanguigna. Bibl. della Fondazione Giorgio Cini de Venecia.

³⁶ Di Tondo: "The Italian sílfide...", p. 184.

escenografía que los de la producción de Cortesi³⁷, representada en el mismo teatro pocos meses antes.

Así que la versión que Massini presentó en el Teatro del Circo fue la de Taglioni pero en su versión milanesa, aunque dividida en 2 actos en lugar de 3. El libreto madrileño especifica: "*La Sílfi*de. Gran baile mitológico dividido en dos actos y cuatro cuadros. Ejecutado por la célebre Taglioni en el año 1841 en el teatro de la Scala de Milán y arreglado por el coreógrafo Federico Massini para representarse por primera vez en el Teatro Lírico del Circo"³⁸. Por tanto, mientras que en el programa de la puesta en escena de Bartholomin se señalaba que iba a presentar la versión de Taglioni estrenada en París³⁹, Massini presentaría la versión italiana del mismo coreógrafo, y es esta versión la que vamos a comentar.

El libreto del ballet que Massini presentó en Madrid no sigue la norma de los libretos franceses –generalmente mucho más elaborados y descriptivos, hasta el punto de poder ser considerados como pequeñas obras literarias–, sino que consiste en un resumen del argumento. En ambos libretos, ítalomadrileño y francés, la Sílfi de se enamora de un mortal (James) y es a su vez correspondida por este. En general son iguales, pero hay matices diferentes que a la hora de escenificarlos modificarían sobre todo la pantomima, o determinadas acciones de los personajes, más que la coreografía en sí. Entre estas divergencias encontramos varias respecto al original francés, e incluso respecto a la puesta en escena milanesa de Taglioni en la que dice estar basado.

En la 1ª escena, el libreto original indica que la Sílfi de besa a James en la frente, mientras que en la versión del Circo en lugar del beso –hay que recordar que durante el siglo XIX en los escenarios españoles estuvo prohibido besar a las actrices, cantantes o bailarinas durante las representaciones teatrales– la Sílfi de "se dirige a estrecharlo entre sus brazos". Más adelante, en la 5ª escena, la versión madrileña también elimina otro beso.

³⁷ Di Tondo: "The Italian sílfi de" ..., p. 196.

³⁸ BNE, T/15298.

³⁹ *La sílfi de*, baile fantástico en dos actos de Mr. Taglioni; música de Schneitzhoeffter. Representado por primera vez en la Academia Real de Música de París, en marzo de 1832, y puesto en escena en el Teatro del Príncipe de Madrid por Bartholomin en 1842 con decorados de Francisco Lucini. BNE, T/25184.

En el original, la pareja se besa para sellar su "fidelidad", mientras que en la versión del Circo tampoco existe este beso, simplemente James "la levanta, la estrecha entre sus brazos" y le asegura así la fidelidad de su amor.

Durante la 4ª escena, cuando la bruja Magde hace la predicción del futuro, según el original Gurn deja que le lea la mano y entonces Magde responde que "él ama a Effie", mientras que en la versión madrileña Magda no le lee la mano a Gurn, sino que es a James –que en el original se enfurece– a quien le dice que no ama a su prometida. En la siguiente escena, la 5ª, la Sílfide se le declara a James y afirma desesperada que si no se ve correspondida solo "desea morir". En la versión madrileña esta expresión también se omite y se sustituye por: "la desesperación de esta llega hasta el extremo de querer huir".

Tras la frustrada boda, interrumpida en las dos versiones por la inesperada huida de James detrás de la sílfide, después de que ésta le haya robado el anillo destinado a su prometida, en la puesta en escena de Madrid Gurn les recuerda a todos "triunfante" la predicción que había hecho la bruja, en la que afirmaba que James no quería a Effie, y a continuación sale a buscar a su amigo junto con el resto de invitados, mientras la novia se retira. Por el contrario, en el original Gurn no va en busca de James, sino que el 1º acto termina con el joven arrodillado a los pies de Effie, esperando ser correspondido por la joven. A continuación podemos ver un grabado que ilustra esta escena.



Imagen 80. James huye detrás de la Sílfide durante el 1º acto. *Les beautés de l'Opéra*.

Una de las diferencias más importantes es que el 1^{er} acto de la versión madrileña termina con una escena más, que transcurre en el interior de "la subterránea mansión de las brujas" donde Magde promete vengarse del desprecio sufrido por James. Para ello decide preparar –junto a personajes como la venganza o la rabia "en la figura de monstruos"– un chal⁴⁰ envenenado que le entregará al joven como presente y con el que matará a la Sífide cuando él intente retenerla. En la versión parisina es el 2º acto del ballet el que comienza con esta escena, cuyo libreto describe al detalle los diferentes elementos que utiliza la hechicera Magde para hacer el conjuro mortal del chal, para el que acuden "veinte brujas con sus escobas y portando cada una su linterna".



Imagen 81. Escena de las brujas del 2º acto. *Les beautés de l'Opéra*.

En la escena 5ª del 2º acto, cuando muere la sífide, en el original fallece en los brazos de las otras sífides y son sus compañeras las que la recogen y la llevan "volando", acompañadas por una "música triste", hacia las copas de los árboles. Además, Magde está presente y disfruta al ver "la tristeza de James".

⁴⁰ "Faja" dice la versión madrileña.

En la versión de Madrid Magde no aparece en esta escenas y la Sílfide "muere entre los brazos de James" rodeada por sus "hermanas", y los que descienden a recogerla son "grupos de ángeles con un velo" para llevarla al Olimpo. Es precisamente en la escena final en la que encontramos la divergencia más importante de todo el ballet. Tras la muerte de la Sílfide, mientras que en el original James queda solo y abatido viendo a lo lejos cómo se celebra la boda de Gurn y Effie, en la producción madrileña tiene lugar una escena mitológica que incorpora nuevos personajes como Apolo, Diana, Mercurio, etc. que son los encargados de recibir a la Sílfide en el Olimpo/cielo tras su muerte. En algunas versiones italianas del ballet era habitual que la Sílfide reviviera y se produjera un final feliz en el Olimpo –como en la de L. Henry de 1828⁴¹ y las de A. Cortesi de 1837 y 1844–, pero en este caso Massini mantuvo el final trágico.

Versión original Francia	Versión Teatro del Circo
Gurn y Effie van a casarse en la capilla del pueblo. A través de los árboles del bosque se ve una procesión nupcial y a lo lejos se escuchan campanas de boda.	Las divinidades del Olimpo, Apolo, Diana, Mercurio, Júpiter, Minerva, Latona y Marte se apresuran a recibir a la desgraciada Sílfide. Gran cuadro final.

Desde el punto de vista musical, ni en el libreto ni en la prensa madrileña se especificó quién era el autor de la partitura utilizada en el ballet de Massini pero, al parecer, no se utilizó la música original de la versión parisina porque el cronista del *Eco del Comercio* afirmaba que la versión del Teatro del Circo “no tiene música” propia, ya que empleaba "retazos de óperas zurcidos con más o menos inteligencia"⁴². Entre ellos reconocía la Introducción de *Semíramide* de Rossini y los coros de *La Straniera* de Bellini. Además consideraba este hecho como un "defecto capital" que no debería tolerarse. Lo cierto es que en el libreto de la versión milanesa de Taglioni tampoco se especificó de quién era la música, a excepción del paso a dos de

⁴¹ Estrenada en La Scala de Milán con música de Carlini. *The Oxford Dictionary of Dance*. Nueva York: Oxford University Press, 2010, p. 213.

⁴² "Folletín", *Eco del Comercio*, 12-X-1842.

los protagonistas cuya partitura, ya existente, era de Giacomo Panizza⁴³. No hay evidencias de que Taglioni utilizara la música de su versión parisina en Milán y es muy posible que, dado que solo se representó en tres ocasiones, se recurriera a la partitura empleada por Cortesi pocos meses antes en la Scala.⁴⁴

Coreográficamente no podemos saber cómo fue exactamente el ballet que se vio en Madrid, porque ni el libreto parisino ni el madrileño dan muchas referencias con las que podamos deducir algunos de los elementos coreográficos, y aventurarnos a hacerlo sería pura especulación. Sí se indica en el de Madrid que en la escena 7ª los personajes se "divierten bailando danzas nacionales"⁴⁵, evidentemente de estilo escocés, o que en la 2ª escena del 2º acto la Sílfiide realiza "ligeras y voluptuosas danzas" –"aéreas" según el original– para entretener a James. Pero no se hace referencia a los pasos que se utilizaban.



Imagen 82. Escena del 2º acto. *Les beautés de l'Opéra*.

Lo que sí especifica el libreto⁴⁶ de Madrid son algunos de los bailables que componían el ballet:

⁴³ Di Tondo: "The Italian sílfide...", p. 206.

⁴⁴ Di Tondo: "The Italian sílfide...", p. 204.

⁴⁵ El libreto original indica "los jóvenes bailan: *divertissement*".

⁴⁶ BNE, T/15298.

Acto	Bailables	Intérpretes
1 ^{er} acto	<i>Bailable de carácter escocés</i>	Por ocho parejas de 1 ^{os} bailarines demi carácter y Petit, Vaghi, Ferranti y Rouquett
	<i>Paso a cinco</i>	Latour y Vaghi con Rouquet, Cayetano Massini e Hipólito Monet
2 ^o acto	<i>Bailable por todas las sílfides</i>	Segundas bailarinas, corifeos y niños.
	<i>Paso a dos</i>	Ferrante y Petit
	<i>Gran bailable general</i>	Por todos los bailarines-as

Según un diario de la capital, la versión de Bartholomin estaba compuesta por más danzas: *Escocesa, Paso a dos, Montañesa, Paso a dos e Inglesa*. Y el 2^o acto por *Brujas y animales, Sílfides, Paso a dos y Final*.⁴⁷

Los personajes protagonistas del ballet fueron interpretados en Madrid por:

Personaje	Intérprete
La Sílfide	Celina Petit-Rouquet
James Reuben , aldeano escocés	Tomasso Ferrante
Ana Reuben , madre	Virginia Turpini
Effie , prometida esposa de James	Ángela Vaghi
Gurn , amigo de James, bobo	Emile Rouquet
Madge , vieja hechicera	Camila Caprotti
sílfides, aldeanos escoceses-as, brujas, diablos, monstruos	Cuepo de baile
El Fuego	Massini
La Venganza	José Mosso
El Tósigo	Giovanni Piatti
La Rabia	Juan Rappetto
Ángeles, amores y divinidades del Olimpo: Latona, Minerva, Apolo, Diana, Mercurio, Júpiter y Marte	Cuerpo de baile

Celina Petit-Rouquet (1814-1905) fue la bailarina encargada de interpretar a la Sílfide. Estaba casada con el también bailarín Emile Víctor Rouquet (1818-92?) y tras una primera estancia de la pareja en Barcelona en la compañía de Victor Bartholomin –en la que interpretaron ballets como *La joven tirolesa o la vuelta a la aldea, La encantadora o el triunfo de la cruz y Eglantina*

⁴⁷ *Eco del Comercio*, 12-X-1842.

o el señor de la aldea–, llegaron al Teatro del Circo de Madrid en la temporada de 1842 contratados como primera bailarina seria y como primer bailarín mímico respectivamente. El italiano Tomasso Ferrante, que para los madrileños sería Tomás Ferranti, era primer bailarín “serio” o de carácter “francés” y se encargó de interpretar a James, el protagonista masculino del ballet. Antes de viajar a España formó parte de las compañías de baile de importantes teatros italianos⁴⁸ en los que interpretó un gran repertorio de ballets⁴⁹. Precisamente en 1860, y después de haber dejado Madrid hacía años, Ferrante se encargó de llevar a escena su propia versión de *La Silfide* en el Teatro San Fernando de Palermo.

El vestuario fue realizado por José Foresti, pero no tenemos muchas referencias sobre él, y los decorados y la maquinaria eran una “invención y ejecución” de Eusebio Lucini (1814-81). La familia Lucini provenía de Italia y Eusebio fue un representante de la tradición italiana y del gran dominio de la maquinaria teatral.⁵⁰ A partir de 1842 fue pintor y director de la maquinaria del Teatro del Circo. Entre 1851-56 fue escenógrafo del Teatro Real de Madrid. Logró convertirse en uno de los pintores escénicos más destacados de la España isabelina, pero lamentablemente de su trabajo como escenógrafo no queda nada, y lo poco que conocemos de sus escenografías es gracias a las descripciones de la época.

Precisamente se dio la coincidencia de que los decorados y maquinaria realizados para las dos puestas en escena de *La Silfide* presentadas en Madrid en 1842 estuvieron a cargo de dos Lucini. Los decorados del Príncipe fueron diseñados por el padre, Francisco, y los del Circo fueron de Eusebio.

El libreto madrileño sí describe los lugares donde se desarrollaban las escenas, es decir, explica los decorados necesarios para cada acción. Incluso fue muy comentado por la prensa el que se utilizaran cuatro decorados en

⁴⁸ Entre ellos el Teatro San Carlo de Nápoles (1827-28), el Teatro de Senigallia/Fenice de Venecia (1834 y 1836-37, 1838), el Teatro Regio de Nápoles (1835), el Teatro de Livorno (1836), el Gran Teatro de Bologna (1837), el Teatro de Faenza (mayo 1837) o el Teatro de Piacenza (1840).

⁴⁹ Como: *Osmano pascià d'Egitto* (Nápoles, 1828), *Eduardo III o el asedio de Calais* (de L. Henry, acción mímico histórica en 5 actos, Nápoles, 1828), *Taleki principe di Presburgo* (de G. Briol, baile en 4 actos, 1833), *La scelta d'una sposa* (Génova, 1834), *Las bodas de figaro* (de S. Taglioni/Coppini 1836-37), *Inés de Castro* (Tragedia lírica en 3 actos, 1837), *Il candidato cavaliere* (de Samengo, baile en 6 actos, 1837), *Il conde Pini* (de Samengo, 1837), *La Silfide* (Cortesi, 1838), *Marco Visconti* (Cortesi, 1838) y *Il sonno verificato* (de G. Serafini, 1840).

⁵⁰ Ana M^a Arias de Cossío: *Dos siglos de escenografía en Madrid*. Madrid: Mondadori, 1991.

lugar de uno por acto⁵¹, como sucedía en la producción original. Los decorados fueron los siguientes:⁵²

1) Una factoría⁵³. Empieza a amanecer; 2) La subterránea mansión de las brujas. Prolongadas y amplias escaleras conducen a su interior y a sus elevatorios; 3) Un bosque a orillas de un pequeño lago de frondosas colinas, donde los primeros rayos del sol marcan en ellos el hermoso arco iris precursor de su desvanecimiento y de la aurora que se desarrolla. La escena se transforma en una colina cubierta de flores y a los pies un pequeño lago; y 4) El teatro representa el Olimpo.

Di Tondo explica que era toda una tradición establecida en Italia el que la penúltima escena o acto de los ballets se representara en una "colina cubierta de flores a cuyos pies hay un pequeño lago"⁵⁴. Esta iconografía respondía a las características del *locus amoenus* (lugar idílico) de la época y, como hemos visto, este elemento aparece y se conserva en el libreto de Massini de *La Sílfi* representada en Madrid.

1.1.2 Competencia entre *La Sílfi* y *La Sílfi* en Madrid

Debido a la coincidencia temporal de ambas producciones de *La Sílfi* representadas en Madrid, fue inevitable que la prensa realizara una comparación entre ambas y, curiosamente, las opiniones que se publicaron de ambos espectáculos no siempre coincidieron. No obstante la prensa señaló que era digno de destacar cómo las empresas de los dos teatros habían manifestado un "incansable celo" a la hora de presentar sus espectáculos.⁵⁵

⁵¹ "Folletín", *Eco del Comercio*, 12-X-1842.

⁵² Según indica el programa del ballet. BNE, T/15298.

⁵³ Posible error de traducción, es más lógico que se refiera a una granja o a una casa, ya que el 1^{er} acto del ballet transcurre en el interior de la casa de James.

⁵⁴ Di Tondo: "The Italian sílfi...", p. 202.

⁵⁵ *La Iberia Musical y Literaria*, 12-X-1842.

	<i>La Sílfi</i> , Teatro del Circo	<i>La Sílfi</i> , Teatro del Príncipe
Coreografía y bailables	Baile perfectamente dirigido. Bailables de muy buen gusto y de mayor efecto	Danzas del 2º acto aéreas y bien dirigidas
	Cuerpo de baile numeroso	Cuerpo de baile algo mezquino
Música	Sin música propia/collage de óperas	Partitura original del ballet
	Música de mejor gusto, aunque poca profundidad	Orquesta fatal
Decorados y maquinaria	Cuatro decorados grandiosos	Poco lujo, decorados pobres. Primer acto de poco efecto
	Transformaciones bien ideadas pero ejecutadas torpemente	Decorado del 2º acto bien entendido y ejecutado
	No hay vuelos de las sílfides, pero sí de los cupidos	Maquinaria pobre y mal desempeñada
		Parte material del baile digna de elogio
Vestuario	Trajes llamaron la atención	Trajes sin novedad
Reacción del público	Poca recompensa del público el día del estreno	Ha defraudado las expectativas del público

El crítico de *La Posdata* fue, en general, benevolente con la escenificación del Teatro del Circo, de la que destacó la perfecta dirección y el "buen gusto de los bailables". Fue algo más crítico con la maquinaria porque aunque las "transformaciones están bien ideadas", consideraba que fueron "torpemente ejecutadas", si bien justificaba el error por la "falta de ensayos". Sin embargo señaló que, en la segunda representación, Lucini "fue llamado a la escena por la decoración del Olimpo" y el público quedó más complacido con los efectos de maquinaria que la noche del estreno. Por último se lamentaba de que la empresa del teatro no hubiera recibido la "recompensa" que merecía por su esmero a la hora de presentar este ballet que había ocasionado "extraordinarios gastos" para llevarlo a escena "con el lujo con que se ha puesto"⁵⁶. El día del estreno algo parecido fue señalado también por otro diario donde se "confiaba" en que el público "tuviera en cuenta los crecidos dispendios que para esta función extraordinaria han sido necesarios"⁵⁷.

⁵⁶ *La Posdata*, 12-X-1842.

⁵⁷ *Diario de Avisos de Madrid*, 10-X-1842. Veinte días después del estreno este diario todavía seguía publicando este mismo comentario.

Soriano Fuertes felicitaba a la empresa del Teatro del Circo por su triunfo y esperaba que no desmayara en la tarea que había emprendido "con tanto acierto y tan felices resultados", en esta nueva etapa. Para este crítico el Circo había superado al Príncipe en el "modo de presentar las novedades" y, en su opinión, "si el Circo tuviese a Monplaisir⁵⁸ no tendría que envidiar nada, no solo al Príncipe, sino a las primeras compañías de Europa"⁵⁹.

Mucho más críticos se mostraron con la producción italiana en otro diario de la capital, que se decantaba por la escenificación del Príncipe porque "lleva la ventaja de la propiedad, la verdad y el buen gusto que le falta al Circo". Afirmaban que con este teatro debían "ser más severos que con el Príncipe" porque ambos coliseos cuentan con elementos diferentes. En lo que había estado "más acertada" la dirección del Circo era en que, a pesar de haber escenificado un "espectáculo inferior artísticamente" proporcionaron "más efectos". En su extensa reseña se lamentaban profundamente por la ausencia de los vuelos de las sílfides –"el encanto de este baile"–, sustituidos por la bajada de "unos Amores metidos en unas cunas y colgados de unas maromas que daba compasión ver a aquellos angelitos tan mal parados" y carentes de efecto mágico alguno. Desde el punto de vista del argumento señalaban que este no "acaba" porque aunque la venganza de la bruja se cumple "no la predicción" y, por tanto, "el fin moral no se comprende"⁶⁰. La verdad es que al crítico no le faltaba razón porque, como ya hemos comentado, Magde afirmaba en su predicción que quien verdaderamente ama a Effie es Gurn, con quien acaba casándose al final del ballet, pero en la versión italiana no vemos que se celebre la boda, que sin embargo sí tiene lugar en el original.

Pero lo que no le agradó en absoluto a este cronista fueron los cuatro decorados del Circo, que consideró "inferiores a la 2ª del Príncipe". Por ejemplo, la casa del 1º acto le resultó "una pobre cabaña", la caverna de las brujas no habría estado mal si hubiera tenido "bien combinada la luz". El bosque le pareció "pobrísimos, de muy mal colorido y de pésimo efecto" porque el telón de fondo era tan claro que incluso se trasparentaban las cuerdas que servían para los vuelos de los Amores. El único decorado que

⁵⁸ Primer bailarín en la compañía de Bartholomin.

⁵⁹ Soriano Fuertes: "Variedades", *La Iberia Musical y Literaria*, 16-X-1842.

⁶⁰ "Folletín", *Eco del Comercio*, 12-X-1842.

salvaba fue el del Olimpo, pero señalaba que "aunque bien concebido, está mal ejecutado". Tampoco las transformaciones fueron de su agrado, no tanto por la torpeza con la que fueron ejecutadas, sino por su complicación y "mala disposición"⁶¹. Aunque debemos señalar que este crítico tampoco estaba nada conforme con la forma en que se habían realizado en el Príncipe transformaciones como la desaparición de la Sílfide del sillón o a través de la pared, o la bajada de esta desde la ventana.

Respecto a las danzas del ballet un cronista señalaba que en el Circo había dos menos que en la versión del Príncipe, aunque se quedaba con la escena de las guiraldas del 3^{er} cuadro, "mejor dispuesta" que la de Bartholomin y de la que estaba muy satisfecho por sus grupos "del mejor gusto y de más efecto y [que] atraerán al público". Aunque al mismo tiempo opinaba que la versión de Bartholomin "llevaba impreso un sello de perfección al que no puede aspirar" la de Massini.⁶²

En general, Celina Petit recibió buenas críticas por su personaje de la Sílfide, aunque igualar a la Taglioni era prácticamente imposible. Afirmaron que su *paso a dos* con Ferrante estuvo bailado "con toda la perfección de una buena escuela"⁶³. Además los pasos de la Petit fueron "muy buenos, variados, ligeros y ejecutados con limpieza", aunque comentaban que se le notaba el cansancio conforme avanzaba la representación y terminaban señalando que con un mejor acompañamiento por parte de la orquesta los finales de las variaciones de la bailarina habrían quedado más "lucidos" y "hubiera logrado dobles aplausos". Otro periódico también publicó un comentario sobre la Sílfide de la Petit:

La Sra. Petit (Sílfide) en este baile es admirable; qué agilidad, qué elegancia en todos sus pasos y en todas sus acciones. La Petit forma en el corazón del espectador una ilusión tan seductora que le hace prorrumpir en estrepitosos y unánimes aplausos, sin saber a veces cuál es la causa que le mueve a ello. Un solo defecto se le quiere suponer a esta bailarina y es que no concluye los pasos tan bien como los empieza; pero nosotros no lo encontramos defecto, atendido lo mucho que trabaja en este baile y que es fácil se canse alguna vez.⁶⁴

⁶¹ "Folletín", *Eco del Comercio*, 12-X-1842.

⁶² "Folletín", *Eco del Comercio*, 12-X-1842.

⁶³ "Folletín", *Eco del Comercio*, 12-X-1842.

⁶⁴ "Variedades", *Iberia Musical y Literaria*, 16-X-1842.

A Tomasso Ferrante (James), protagonista masculino del ballet, no le dedicaron ni una palabra en ninguno de los periódicos de la capital. También en Francia en ocasiones el bailarín no era solo ignorado, sino incluso despreciado por algunos críticos como por ejemplo Jules Janin. De quien sí habló la prensa madrileña fue de Emile Rouquet que interpretaba a Gurn, el rival de James, personaje que en el libreto aparece con el calificativo de "bobo"⁶⁵ y sugiere más peso en la ejecución de la pantomima que del baile. Pero no se refirieron a él por su interpretación sino por la falta de esta, ya que desde antes del estreno estuvo lesionado y, aunque bailó algunas partes del ballet, no pudo "presentarse en todos los pasos"⁶⁶ en que debía hacerlo. Hasta el 27 de octubre⁶⁷ el bailarín no estuvo restablecido del todo. Esta recuperación fue avanzada por *El Gratis*, que confirmaba que Rouquet se presentaría en el "paso a cinco que le estaba confiado"⁶⁸. Una vez restablecido, la prensa destacó que precisamente en este *Paso a cinco* había "merecido los mejores elogios"⁶⁹ por parte del público.

En enero de 1843 se seguía representando *La Sílfi* en el Teatro del Circo, y en septiembre de ese mismo año fue el ballet elegido para la inauguración de la nueva temporada de baile. La prensa lo anunció e incluso la *Revista de Teatros* publicó un comunicado que aclaraba y confirmaba que, aunque Massini ya no estaba al frente de la compañía, se trataba del mismo ballet representado el año anterior, a pesar de que se hubiera anunciado en algunos diarios como "*La Sílfi* de Mr. Taglioni"⁷⁰.

L. M. en su comentario sobre la reposición del ballet afirmó que a pesar de haber estado el teatro "a más no haber", el éxito había sido "inferior al del año pasado" y especulaba si esto podía deberse a que el ballet ya "es viejo". Por otra parte podemos comprobar que a pesar de haber transcurrido un año desde el estreno de la producción, ésta no se había mejorado mucho:

⁶⁵ Este tipo de personajes provenían de los *ballets comiques* del siglo XVIII, como *La fille mal gardée*, donde también hay un "bobo".

⁶⁶ *Diario de Avisos de Madrid*, 10-X-1842.

⁶⁷ Según el *Diario de Avisos de Madrid*, 27-X-1842.

⁶⁸ *El Gratis*, 26-X-1842.

⁶⁹ *Diario de Avisos de Madrid*, 1-I-1843.

⁷⁰ *Revista de Teatros*, 6-IX-1843.

Los trajes de los primeros bailarines muy buenos, los de las brujas, sapos, culebras y demonios, muy indecentes. Las decoraciones torpísimas; la orquesta dirigida por H. Gondois tocó perfectamente.⁷¹

El 26 de septiembre de 1843 fue la última vez que se representó *La Sílfi* y, como despedida, la prensa anunció que en el 2º acto Celina Petit y Ferrante “ejecutarían un paso a dos nuevo”⁷². Habría que esperar hasta mayo de 1845 para que este ballet regresara al escenario del Teatro del Circo. En este momento José de Salamanca ya era el empresario del teatro y el director de la compañía de baile era Jean Antoine Petipa. Todo parece indicar que en esta ocasión no se representó la versión italiana del ballet sino la francesa, o por lo menos una variante de ésta realizada por Petipa padre, hecho que confirmó un diario de la capital cuando señaló:

El director de la compañía ha mejorado notablemente los bailables, ha ensayado las escenas y dispuesto los grupos de un modo que acredita su buen gusto y sus grandes conocimientos en el arte coreográfico.⁷³

En esta nueva versión tendría lugar el estreno de Marie Guy Stephan como Sílfi, papel que la bailarina no había interpretado nunca hasta ese momento y con el que “contribuyó también mucho al buen éxito”⁷⁴ del ballet. La prensa comentó tanto el estreno de Guy como que la empresa había gastado todo lo necesario para presentarlo “con toda la brillantez que su argumento requiere”⁷⁵. Al parecer el ballet estaba irreconocible por el “extraordinario lujo” con el que se había llevado “ahora” a escena, hasta el punto de “parecer[se] muy poco al que vimos hace algún tiempo”⁷⁶. A pesar de estas mejoras el ballet no tuvo mucho éxito y solo se representó en cuatro ocasiones y “la última ha sido muy poco concurrida”⁷⁷.

⁷¹ *La Iberia Musical y Literaria*, 26-VIII-1843.

⁷² *El Heraldo*, 26-IX-1843; *La Posdata*, 25-IX-1843, lo anunciaba como “un paso a dos diferente”.

⁷³ *El Clamor Público*, 22-V-1845.

⁷⁴ *El Clamor Público*, 22-V-1845.

⁷⁵ *Diario de Avisos de Madrid*, 13-V-1845.

⁷⁶ *El Clamor Público*, 22-V-1845.

⁷⁷ *El Laberinto*, 26-V-1845.

Podemos concluir que *La Sílfi* que se representó en el Teatro del Circo en 1842 fue la versión creada por Taglioni pero adaptada al gusto italiano: final mitológico, presencia del *locus amoenus*, etc., a la que posiblemente se le añadieron algunas modificaciones propias realizadas por Massini. Aunque la producción no incluía los vuelos de las sílfides, sí mantenía algunos de los efectos característicos del ballet como la escapada de la Sílfi por la chimenea o por el sillón, e incorporaba más decorados y más personajes que la versión parisina original. A pesar de las críticas que recibieron algunos aspectos de la producción, subió al escenario del Teatro del Circo en más de cuarenta ocasiones durante las tres temporadas en las que se llevó a escena: 1842, 1843 y 1845.

A partir de este momento se comenzaron a representar en el Teatro del Circo los grandes ballets románticos y dicho teatro se convirtió a su vez en el escenario de referencia para las presentaciones de estos ballets en Madrid.

1.2 *Giselle ou les willis*, el gran ballet romántico

Uno de los aspectos más relevantes de este ballet es que, desde su estreno en París en junio de 1841, no ha dejado de representarse en diferentes teatros de todo el mundo. En la Ópera de París, por ejemplo, solo se dejó de bailar en dos etapas: entre 1853-63 y una más larga entre 1868-1924. En cambio desde que se estrenó en San Petersburgo (1842), nunca ha dejado de interpretarse en Rusia y todavía hoy forma parte del repertorio de las compañías de ballet de todo el mundo. Son pocos los ballets románticos que han logrado sobrevivir de igual forma al paso del tiempo, de las modas y de los gustos del público.

En la actualidad resulta difícil saber cómo fue exactamente la versión original de 1841 y solo podemos hacernos una idea de ella a través del argumento y de las crónicas de la época, como las publicadas por Théophile Gautier. Además, la *Giselle* que ha llegado hasta nosotros mantiene muchas de las modificaciones y/o añadidos posteriores realizados por Jules Perrot y Marius Petipa en San Petersburgo. Pero a pesar de ello, y aunque es evidente que los adelantos técnicos han variado considerablemente la manera de escenificar el ballet, ni el argumento ni la música han sufrido grandes cambios respecto a la versión que pudo ver el público de mediados del siglo XIX¹. Pero si tenemos en cuenta la fundamentada opinión de Akin y Smith, la *Giselle* que se representa hoy es bastante diferente a la que vieron los espectadores de 1841, sobre todo en lo relativo a las escenas de pantomima. Estas autoras también señalan que en la actualidad las representaciones de *Giselle* se han convertido "en algo mucho más abstracto, menos centrado en la narrativa, menos basado en los detalles y la técnica narrativa, y se ha convertido en un vehículo para la danza pura, especialmente en el 2º acto"².

¹ Nos referimos a las versiones de ballet clásico, ya que algunos coreógrafos contemporáneos han creado sus puestas en escena variando sustancialmente la idea original. Uno de los ejemplos más evidentes es la *Giselle* de Mats Ek, cuyo 2º acto tiene lugar en un manicomio.

² Lisa Arkin y Marian Smith: "National dance in the romantic ballet", *Rethinking the Sylph. New perspectives on the romantic ballet*. Middletown: Wesleyan University Press, 1997, p. 53.

El libreto original de *Giselle* fue elaborado por Vernoy de Saint-Georges (1801-75) y Théophile Gautier (1811-72), aunque este último no apareció en el programa original. Por esta razón la historiografía del ballet ha debatido frecuentemente qué partes fueron creadas por cada autor, hasta que se ha llegado más o menos a un consenso. Saint-Georges fue un famoso personaje de su época que se caracterizaba por su aspecto de dandy aristocrático e inmaculado con gustos sibaritas. Tenía además una fértil imaginación y realizó los libretos para nueve óperas cómicas, la ópera *La reine de Chypre* (1841) y doce ballets, entre ellos *La Gypsy* (1839) y *Le diable amoureux* (1840).

Al parecer el ballet *Giselle*, o parte de él, se inspiró en una leyenda de tradición eslava que mencionaba Henri Haine en su libro *De l'Allemagne* (1833), que fue reseñado precisamente por Gautier. Haine decía:

Existe una tradición de la danza nocturna conocida en los países eslavos con el nombre de willi. Las willis son novias muertas antes del día de la boda, jóvenes que no pueden permanecer tranquilas en sus tumbas. En sus corazones apagados, en sus pies muertos, ha permanecido este amor por la danza que no han podido satisfacer durante su vida, y a media noche ellas se levantan, se reúnen en grupos sobre el gran camino y atraen a cualquier desgraciado joven que las encuentre, que tendrá que bailar con ellas hasta caer muerto. Adornadas con sus vestidos de novias, con coronas de flores sobre la cabeza y anillos brillantes en sus dedos, las willis bailan bajo el claro de luna como las hadas; sus caras, aunque blancas como la nieve, son bellas en su juventud.³

Esta leyenda le permitió a Gautier tener clara la idea para elaborar el 2º acto, en el que además le hubiera gustado que las willis “llegaran de todas las partes del mundo” e incluso llevaran “algún distintivo que las asociara con su país de procedencia”⁴, aspecto que se evidenciaría también tanto en su manera de bailar como en la partitura. Aunque Gautier escribió en el libreto original que “numerosas willis se presentan entonces delante de la soberana: Moyna, la odalisca, ejecutando un *pas* oriental; después Zulmé, la bayadera, que viene a desarrollar sus poses hindúes; después dos francesas, muestran

³ Escrito que aparece en una de las primeras páginas del libreto original del ballet.

⁴ Cyril Beaumont: *The ballet called Giselle*. Alton: Dance Books, 2011, p. 120.

una especie de *minuet* raro; luego alemanas, valsean entre ellas... (...)”, esta idea no llegó a realizarse ni siquiera en el estreno.

Sin embargo, para el 1^{er} acto Gautier debía crear una historia que terminara con la muerte de la protagonista. Al tratarse de su primer libreto teatral llegó a la conclusión de que necesitaba los consejos de un experimentado libretista, como Saint-Georges quien, al parecer, se encargó principalmente de elaborar el 1^{er} acto. Para Beaumont "el 1^{er} acto fue claramente obra de Saint-Georges, mientras que el 2^o fue el producto del trabajo mutuo de Saint-Georges y Gautier" y consideraba que "mientras que el 1^o es un competente pero mediocre trabajo de 'carpintería escénica', el 2^o [acto] es una verdadera concepción poética que sugiere que Gautier intervino en él"⁵.

Hay que señalar que el argumento de *Giselle* guarda ciertas similitudes con el de *La Sylphide*, ballet con coreografía de F. Taglioni y música de Schneitzhoeffter estrenado en París en 1832. De hecho, tras el estreno, catorce cronistas señalaron algunas similitudes entre ambas obras.⁶ Entre ellas encontramos que el 1^{er} acto de ambas obras transcurre en un ambiente campesino y real, lo que da pie a la introducción de varias danzas populares. Arkin y Smith señalan al respecto que en la puesta en escena original de *Giselle* se hacía un uso considerable de las danzas de carácter y que se le prestó prácticamente la misma atención a las partes bailadas –que duraban unos sesenta minutos– que a las escenas de acción mímica, que alcanzaban los cincuenta y cuatro minutos de duración.⁷

⁵ Beaumont: *The ballet called Giselle...*, p. 21.

⁶ Edwin Binney: *Los ballets de Théophile Gautier*. México: Instituto Nac. de Bellas Artes y Literatura, 2011, p. 107.

⁷ Arkin y Smith: "National dance in the romantic ballet"..., p. 21.

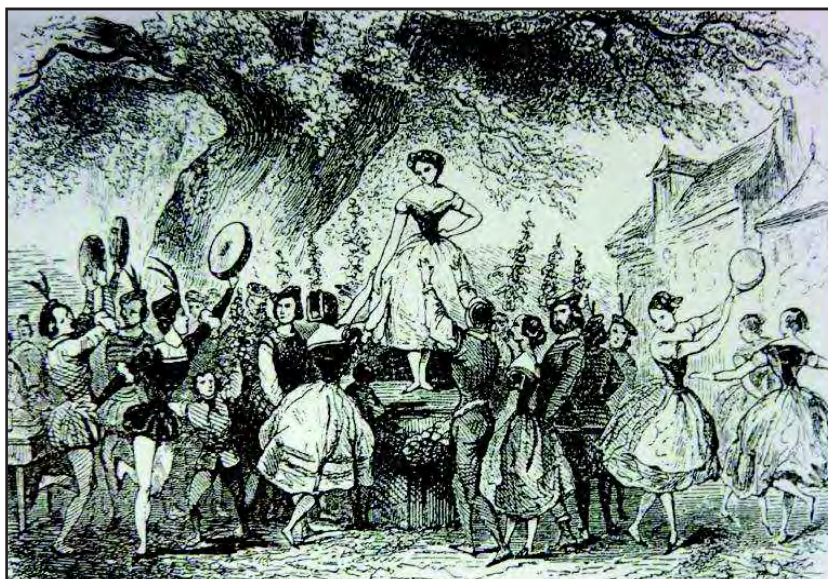


Imagen 83. Escena del 1^{er} acto de *Giselle*. *Les beautés de l'Opéra*.

El protagonista masculino de ambas obras, James/Albert, está prometido. El primero con Effie y el segundo con Bathilde y, sin embargo, se enamoran de un personaje con características sobrenaturales, James de la Sílfiide y Albert de *Giselle*, cuando se le presenta como willi. Pero existe una diferencia importante: en el caso de la Sílfiide ésta se le aparece a James durante el 1^{er} acto e incluso bailan juntos, lo que da pie a que el joven se enamore de ella. Mientras que en *Giselle*, las willis nunca aparecen en el mundo real del 1^{er} acto.

Tanto en el 2^o acto de *La Sylphide* como en el de *Giselle* es donde aparece el mundo sobrenatural y con ello el contraste entre lo real y lo fantástico. En este momento tenía lugar el llamado *ballet blanc*, tan característico de algunos ballets románticos. Además, en el caso de *Giselle*, vemos cierta inspiración en la escena del ballet de las monjas de la ópera *Robert le diable* de Meyerbeer.

Pero *Giselle* no solo se inspiró en elementos de *La Sylphide*, también se utilizaron como referencia otras obras. Por ejemplo E. G. señaló en su crónica que en el ballet *Nathalie ou la laitière suisse* (1832) de F. Taglioni ya aparecía "una noble compañía, extraviada durante la caza" y en esta misma escena también aparecía una cadena de oro como la que Bathilde le regala a Giselle.⁸

⁸ *Le Courier Français*, París, 3-VII-1841. En Binney: *Los ballets de Théophile Gautier...*, p. 107.

Además, Binney nos hace notar que en cinco periódicos parisinos se reconocieron semejanzas entre *Giselle* y *La Tarentule* (1839) especialmente en el hecho de que el protagonista de este ballet, después de haber sido picado por una araña, debía "bailar hasta la muerte" igual que las willis obligan a hacer a Albert durante el 2º acto de *Giselle*.

Otro elemento que se utilizó en *Giselle*, pero que realmente no supuso una novedad para el público parisino, fue el de la locura. Ya se había utilizado en un ballet anterior de F. Taglioni, *La fille du Danube* (1836), donde el personaje del escudero se volvía loco. Tampoco debemos olvidar la presencia de locura en dos óperas representadas en París en 1839. Una era la escena de la locura de *Lucia di Lammermoor* de Donizetti y otra la del protagonista masculino de *Le lac des fées* de Auber. Por otra parte, solo año y medio antes de componer la partitura de *Giselle*, el propio Adam había escrito una escena de locura para otro ballet, se trató de *L'Ecumeur de mer* (1840) coreografía estrenada en San Petersburgo por Taglioni. Por último, Binney señala que le llama la atención el hecho de que "los críticos que encontraron tantas semejanzas entre *Giselle* y otros cuatro ballets y tres óperas, no hayan mencionado a *Nina ou la folle par amour*"⁹, ballet que se había repuesto en 1840 en la Ópera parisina protagonizado por Elssler, de ahí la proximidad con el estreno de *Giselle*. Beaumont explica además que ciertos elementos de este ballet como el duelo entre los enamorados de la protagonista o la escena donde ella pierde la razón creyendo previamente que sigue bailando con su enamorado, "hacen pensar que Saint-Georges se inspiró en *Nina* para algunas situaciones" presentes en el 1º acto de *Giselle*.¹⁰

La coreografía de *Giselle* fue realizada por Jean Coralli y Jules Perrot. Coralli (1779-1854) se formó en la escuela de ballet de la Ópera de París y desde muy joven llevó a escena sus primeras coreografías. Entre 1815-22 creó varios ballets en Milán, Londres y Marsella. De 1825-31 fue maestro de baile del Teatro de la Porte-Saint-Martin y después desempeñó el mismo cargo en la Ópera parisina. Creó más de treinta ballets aunque su recepción fue muy

⁹ Binney: *Los ballets de Théophile Gautier...*, p. 109. Ballet coreografiado por Milon con música de Persius estrenado en París en 1813.

¹⁰ Cyril Beaumont: *Complete book of ballets*. Londres: Ex Libris, 1951, p. 13.

variada.¹¹ Varios de sus ballets se representaron en otros teatros europeos y también en el Teatro del Circo de Madrid.

Jules Perrot (1810-92) estudió con Vestris y fue considerado un bailarín brillante, a pesar de su físico no muy agraciado. Tenía una agilidad y un ritmo perfectos, era acrobático, elegante y ejecutaba una buena pantomima. Llegó a obtener tanto éxito como María Taglioni¹². De 1835 a 1861 –momento en el que se convirtió en maestro en la Ópera de París hasta que falleció– trabajó como coreógrafo en Italia, Alemania, Inglaterra y Rusia. Entre sus ballets destacan *Ondina* (1843), *Esmeralda* (1844) y *Catarina o la fille du bandit* (1846).

Ni en el cartel ni en el programa original de *Giselle* encontramos ninguna referencia a la participación de Perrot como coreógrafo del ballet, aparece únicamente Coralli que era el coreógrafo principal de la Ópera, aunque la participación de Perrot no tiene discusión. El propio Adam afirmaba que el trabajo que realizó con él y Grisi tomaba forma como si estuvieran trabajando juntos en la privacidad de su estudio.¹³

En cuanto a la razón por la que se omitió el nombre de Perrot de los programas y carteles del estreno Beaumont apunta que, al no estar contratado como coreógrafo de la Ópera de París, este fuera motivo suficiente para que, aunque trabajara junto a Coralli en la creación del ballet, Perrot tuviera que permanecer en el anonimato.¹⁴ La aceptación de esta situación por parte de Coralli incluso sorprendió favorablemente a Pillet, director de la Ópera, quien escribió que "Coralli había recuperado para *Giselle* una frescura de ideas de las que no lo creía capaz"¹⁵. Otra posible explicación para esta omisión de Perrot en los carteles y programas podría ser el ahorro de los correspondientes derechos coreográficos que tendría que haber recibido si hubiera aparecido en los créditos.

¹¹ *Le diable boiteux* (1836) *Giselle* (1841) y *La Péri* (1843) fueron grandes éxitos, mientras que *La chatte métamorphosée en femme* (1837) fue un fracaso y *La Tarentule* (1839) tuvo una acogida tibia.

¹² Parece que Taglioni renunció a bailar con él por miedo a que la eclipsara en el escenario. Con ella bailó en *Ferdinand Cortez*, *Flore et Zéphyr*, *Robert le diable*, *Nathalie* o *Ali Baba* entre otras obras, lo que le valió dos apodosos de Gautier: "Perrot el etéreo" y "el Taglioni varón".

¹³ Arthur Pougin: *Adolphe Adam, sa vie, sa carrière ses mémoires artistiques*. París: Charpentier, 1877, p. 162.

¹⁴ Beaumont: *The ballet called Giselle...*, p. 24-25.

¹⁵ En Ivor Guest: *The Romantic ballet in Paris*. Gran Bretaña: Dance books, 2008, p. 348.

Pero la participación de Perrot pronto se hizo pública, tanto en la prensa como en las referencias que aporta Adam. En *La France Musicale* afirmaron que “aparte de los autores citados en el programa” hubo otro colaborador sin citar, “Perrot, el marido y maestro de Carlotta, quien ha arreglado todos los *pas* y escenas de su esposa”¹⁶. Otra revista parisina consideraba al respecto que era “bueno añadir, en aras de la equidad, ya que el cartel no hace mención alguna, que el Sr. Perrot ha arreglado él mismo todos los *pas* de su esposa, es decir, que él es el autor de una buena parte del nuevo ballet”¹⁷.

Esta situación es bastante verosímil ya que, siendo Carlotta Grisi la protagonista del ballet, lo más probable es que las danzas ejecutadas por ella fueran coreografiadas por su propio marido y, por lo tanto, que Perrot se encargara de las variaciones y pasos a dos de los solistas y Coralli de las escenas mímicas y de las del cuerpo de baile. Mientras que los ballets de Coralli destacaban por la abundancia de escenas de pantomima, a Perrot le interesaban los ballets que pretendían contar una historia dramatizada a través de la danza y la mímica, e intentó hacer del baile algo expresivo por sí mismo. Además se opuso a la introducción de un baile como una mera ocasión para el despliegue de virtuosismo. Cuando lo utilizaba era siempre para garantizar una mayor expresividad. El paso a dos de Giselle y Albrecht durante el 2º acto es “un magnífico ejemplo de la aplicación de las teorías [coreográficas] de Perrot, y pocas danzas en la historia del ballet la igualan por su sostenida poesía y expresividad”¹⁸.

Adolphe Adam (1803-56) se encargó de componer toda la partitura del ballet excepto el *Paso a dos de los campesinos* del 1º acto, que fue compuesto por Burgmüller y del que hablaremos más adelante. Pougin afirmaba que Adam era un músico con “un gran sentimiento de la escena, una verdadera pasión por el ballet y por la música de danza”¹⁹ y que trabajaba con ardor. Disfrutaba componiendo y al parecer el trabajar bajo presión estimulaba su imaginación. Desde joven Adam ya había demostrado interés por la improvisación de sus

¹⁶ *La France Musicale*, París, 4-VII-1841.

¹⁷ *La Revue Dramatique*, París, 1-VII-1841.

¹⁸ Beaumont: *The ballet called Giselle...*, p. 36.

¹⁹ Pougin: *Adolphe Adam...*, p. 161.

propias melodías y con diecisiete años había decidido dedicarse a la carrera musical. Poseía también una energía incansable y una extraordinaria capacidad de trabajo, además de gran facilidad para componer. Su debut en el mundo teatral tuvo lugar con la partitura para una ópera cómica corta de Scribe y entre sus composiciones figuran catorce ballets²⁰, nueve de los cuales fueron estrenados en París.

Se dice que Adam tuvo que componer la música de *Giselle* bastante rápido; Gautier sugiere, exageradamente, que lo hizo en menos de una semana.²¹ Sin embargo tanto Ivor Guest como Mary Skeaping afirman que la partitura fue compuesta y orquestada durante un periodo de dos meses.²² La música creada por Adam para *Giselle* fue considerada “superior” dentro de las composiciones para ballet del momento²³, no solo por lo atractivo y novedoso de sus melodías, sino por la estrecha relación entre la música y las diversas situaciones dramáticas del argumento, que se manifiestan también a través de ella.

Esta consideración positiva también la puso de manifiesto Habeneck, director de la orquesta de la Ópera parisina quien, al parecer, “detestaba a tal punto la música de ballet” que, cuando estos se presentaban, solía dirigir la pequeña introducción que servía para levantar el telón y “enseguida permitía que sus asistentes dirigieran la orquesta”. Pero cuando tuvo lugar el estreno de *Giselle*, el propio director le manifestó a Adam su deseo de dirigir él mismo la orquesta.²⁴

Tras el estreno, Léon Escudier publicó una extensa reseña en la que hablaba ampliamente sobre la música del ballet. En ella comentaba, por ejemplo, que destacaba por “su elegancia, por la variedad y frescura de sus melodías, por sus combinaciones melódicas audaces y novedosas” que se caracterizaron por un entusiasmo que se mantuvo hasta el final. Remarcaba

²⁰ *Fausto* (Deshayes, 1833), *La fille du Danube* (F. Taglioni, 1836), *La jollie fille de Gand* (Albert, 1842), *Le diable à quatre* (Mazilier, 1845), *Griseldis* (Mazilier, 1848) y *Le Corsaire* (Mazilier, 1856), entre otros.

²¹ Beaumont: *The ballet called Giselle...*, p. 55.

²² Guest: *The Romantic ballet in Paris...*, p. 347; Jane Pritchard: *Giselle: un ballet romántico*. 2009. <http://lameduladanza.blogspot.com.es/2009/09/giselle-un-ballet-romantico.html> (consultado IX-2015).

²³ Beaumont: *Complete book of ballets...*, p. 163.

²⁴ Binney: *Los ballets de Théophile Gautier...*, p. 69. Más adelante, en una carta que Adam dirigió a Saint-Georges, el compositor criticaba la mala dirección de Habeneck durante la noche del estreno.

además que, al contrario que otras composiciones de ballet del momento, esta partitura era totalmente original y nueva.²⁵ Aunque, como ya hemos señalado, se introdujo un paso a dos compuesto por Burgmüller que fue interpretado por Nathalie Fitzjames y Auguste Mabilly y fue calificado como "encantador tanto coreográfico como musicalmente"²⁶. Para crear este paso a dos Burgmüller utilizó su composición *Recuerdos de Ratisbonne*.²⁷

Resulta interesante el uso que hizo Adam de los temas recurrentes, asociando un determinado tema o frase musical a un personaje concreto. Por ejemplo, en cada entrada de Hilarión, en la escena de la margarita, que luego se repetirá en la escena de la locura del final del 1^{er} acto. El tema de las willis del 2^o acto, que aparece por primera vez durante el 1^o, tanto en la escena en la que la madre de Giselle (Bertha) le cuenta el peligro que corre si baila sin descanso, como en la escena de la locura, o el tema que anuncia, en dos ocasiones, la llegada de la cacería de la corte durante el 1^{er} acto. Por el contrario son muy pocos los ejemplos de *airs parlants*²⁸ o *carillon*, que Adam introdujo en *Giselle*. Skeaping señala entre ellos "ocho compases de una canción de Loïse Puget y tres del *coro de cazadores* de *Euryanthe* de Weber"²⁹.

Estos temas recurrentes también se utilizaron, en forma de movimientos, en la coreografía. Por ejemplo, una secuencia de pasos que ejecuta Giselle en el 1^{er} acto compuesta por una combinación de *ballonnés*³⁰ con *pas de basque*³¹, se asociaron a un estado de ánimo alegre y de felicidad y la joven los repite tanto en el baile con las campesinas, con Albrecht, cuando

²⁵ Léon Escudier: *La France Musicale*, París, 4-VII-1841.

²⁶ Guest: *The Romantic ballet in Paris...*, p. 353.

²⁷ Binney: *Los ballets de Théophile Gautier...*, p. 77.

²⁸ Fragmentos de música y texto tomados de obras ya existentes, sobre todo óperas, que se incorporaban al nuevo ballet para ayudar a establecer el contexto dramático. A partir de la década de 1840 este recurso fue cayendo en desuso y fue sustituido por los "motivos recurrentes". Además los ballets tuvieron cada vez más música original. Cuando se estrenó *La Sylphide* (1832) un crítico señaló que el ballet tenía demasiada música nueva y por tanto desconocida. Gerard de Nerval los definía como "reminiscencias de melodías conocidas utilizadas para comprender los ballets", *La Presse*, París. 18-VIII-1845. Más detalles en Marian Smith: *Ballet and opera in the age of Giselle*. Princeton University Press, 2000, pp. 101-08; Stephanie Jordan: "The role of the ballet composer at the Paris Opéra: 1820-50", *Dance Chronicle*, Vol. 4, n° 4, 1981; Smith: "Borrowings and original music: A dilemma for the ballet-pantomime composer", *Dance Research Journal*, vol. 6. n° 2. 1988, pp. 9-12.

²⁹ Pritchard: *Giselle: un ballet romántico*. <http://lameduladanza.blogspot.com>.

³⁰ Saltos repetidos sobre una pierna que se producen cuando los bailarines al saltar extienden la pierna en el aire hacia delante, al lado o detrás, y que terminan con esta misma pierna en la posición de *coud de pied* o *pasé*.

³¹ Paso ejecutado casi a ras del suelo. Se compone de tres movimientos: *dégagé*, un *demi-rond de jambe* o semi círculo con la pierna y con cambio del peso del cuerpo y un *glissade*.

Bathilde le pregunta si está enamorada y en la escena de la locura cuando recuerda lo feliz que era bailando. Es interesante ver, y así lo señala Beaumont, cómo una misma combinación de pasos poco complicados técnicamente, según cómo se ejecuten o el ataque con el que se interpreten, pueden expresar diferentes emociones.³²

La escenografía del ballet fue realizada por Pierre Cicéri (1782-1868) que fue escenógrafo jefe de la Ópera de París de 1815-47 y trabajó en unas trescientas producciones tanto de ópera como de ballet. Para Guest, Cicéri fue el encargado de "transformar el arte de la decoración para la escena, convirtiéndola en una parte integral e importante de la producción"³³ de cada espectáculo. En el libro *Les beautés de l'Opéra*³⁴ aparecen algunos grabados, que reproducimos más adelante, de los diseños de Cicéri para la producción original acompañados por una descripción del propio Gautier.

Por otra parte el libreto parisino indica que en el 1^{er} acto "el teatro representa un alegre valle de Alemania. Al fondo, colinas cubiertas de viñas y un camino elevado que conduce al valle". En la imagen de este acto que reproducimos a continuación encontramos además dos cabañas en primer término, una a cada lado del escenario. A la izquierda del espectador se encuentra la de Giselle, con un gran árbol detrás. A la derecha la de Albrecht-Loys y delante de esta un banco rústico. En el centro, al fondo, se ve el camino que conduce a las viñas y en el horizonte, en lo alto de unas rocas, un castillo. Esta imagen ha servido habitualmente de modelo para las sucesivas versiones escenográficas creadas para el 1^{er} acto de *Giselle*.

³² Beaumont: *The ballet called Giselle...*, p. 87.

³³ Guest: *The Romantic ballet in Paris...*, p. 24.

³⁴ *Les beautés de L'Opéra*. Paris: Soulié, 1845.

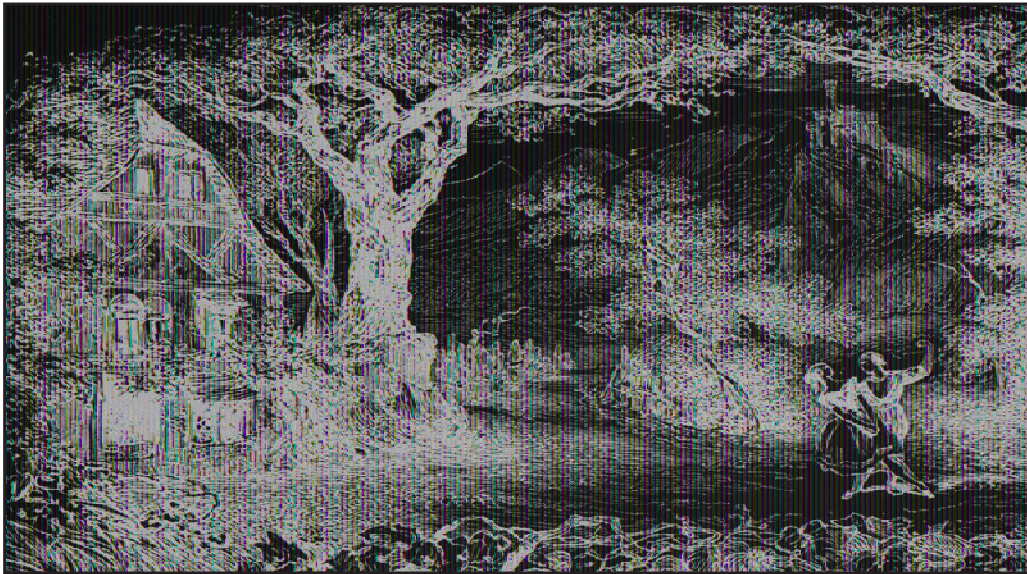


Imagen 84. Escenografía de Cicéri para el 1^{er} acto. *Les beautés de l'Opéra*.

No obstante, los críticos parisinos no se mostraron muy conformes con este decorado ya que la opinión general no fue muy favorable.³⁵ Por ejemplo un diario comentó que estaba realizado con "una rusticidad anticuada", que por suerte se vio compensada por "la originalidad y poética"³⁶ del decorado del 2^o acto.

El libreto original también nos ofrece las indicaciones escenográficas para el decorado del 2^o acto: "el teatro representa un claro de un denso bosque al borde de un estanque. Un lugar húmedo y fresco donde crecen juncos, cañas, matas de flores salvajes y de plantas acuáticas. Abedules, álamos y sauces llorones inclinan hasta la tierra sus pálidos follajes. A la izquierda, bajo un ciprés, se levanta una cruz de mármol blanco donde está grabado el nombre de Giselle. La tumba está como enterrada en una vegetación espesa de hierbas y de flores del campo. La luz azul de una luna, muy viva, alumbra este decorado de un aspecto frío y vaporoso". Esta escena tenía lugar bajo la luz de la luna y al parecer, "la reducción del flujo de gas utilizado para la iluminación creaba una atmósfera a la vez siniestra y misteriosa"³⁷. Al

³⁵ Binney: *Los ballets de Théophile Gautier...*, p. 71.

³⁶ *Le Constitutionnel*, Paris, 1-VII-1841. En Guest: *The Romantic ballet in Paris...*, p. 351.

³⁷ Beaumont: *The ballet called Giselle...*, p. 60.

contrario que la escenografía del 1^{er} acto, la del 2^o ha sufrido muchas variaciones y reinterpretaciones desde su estreno en 1841.

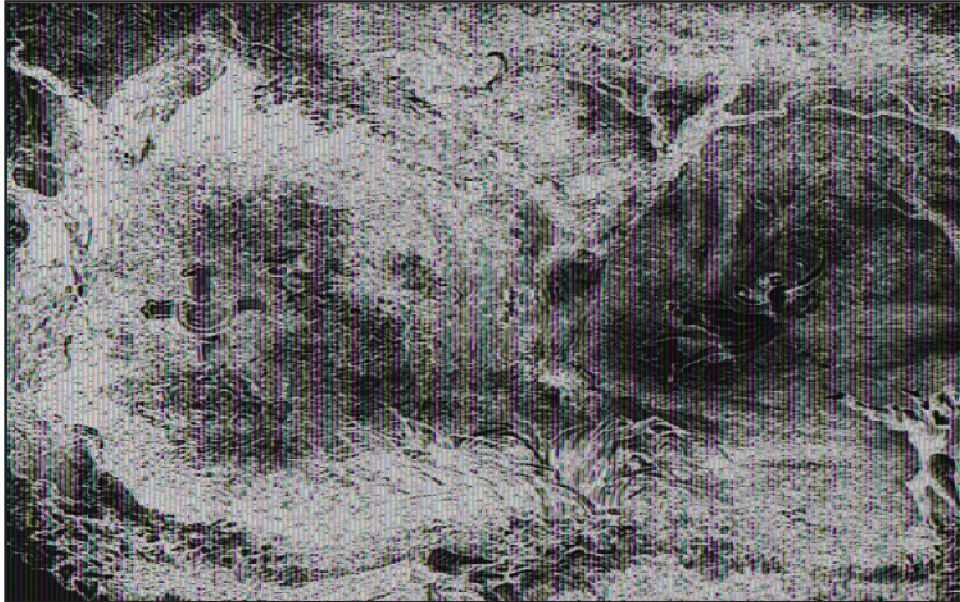


Imagen 85. Escenografía de Cicéri para el 2^o acto. *Les beautés de l'Opéra*.

En la producción original se utilizaron, además de los trucos de maquinaria escénica propios de la época, recursos que hacían posible ver a las willis volando por el escenario o hacerlas aparecer y desaparecer de la escena. Beaumont señala que algunos de estos efectos “eran producidos por dispositivos mecánicos” ideados por el propio Perrot y que contaban con “un ingenioso sistema de cables y contrapesos”³⁸. Esta maquinaria, que quedó obsoleta hace tiempo, debía ser bastante complicada porque la prensa comentó que, durante las dos primeras representaciones de *Giselle*, las voces del maquinista principal fueron perfectamente audibles para el público presente en la sala.³⁹

³⁸ Beaumont: *The ballet called Giselle...*, p. 131.

³⁹ Guest: *The Romantic ballet in Paris...*, p. 351.

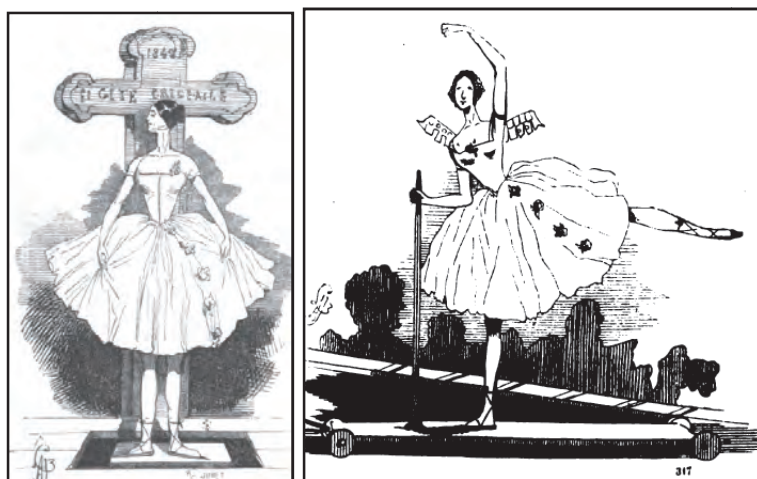


Imagen 86. Caricatura de Giselle saliendo de su tumba y de Myrtha sobre uno de los recursos de maquinaria utilizados durante el 2º acto. *Magasin comique Philipon*, ca.1842.

También debieron emplearse trampillas ascendentes y/o descendentes para la aparición de Giselle antes de su iniciación⁴⁰ como willi, y cuando el ballet era representado en teatros que no tenían esas posibilidades técnicas se buscaba otro tipo de solución que no rompiera con la magia del momento.



Imagen 87. Ejemplo de trampilla utilizada en los teatros del siglo XIX. *The natural history of the ballet-girl*. Londres: Vizetrrly Brothers & Co., 1847.

El vestuario del ballet fue diseñado por Paul Lormier quien desde 1831 trabajó como diseñador de vestuario en la Ópera y en 1855 fue nombrado jefe

⁴⁰ Beaumont: *The ballet called Giselle...*, p. 121.

de indumentaria, cargo que ocupó hasta 1887. Sus diseños para *Giselle* fueron utilizados en la Ópera parisina hasta 1853. En la Biblioteca Nacional de Francia se conservan, además de los diseños originales, varias anotaciones sobre los tejidos y otros aspectos relativos a los ciento sesenta trajes que se utilizaron en el ballet. De ellos, ochenta y dos fueron de nueva confección y otros setenta y ocho se restauraron y/o tomaron de otras producciones.⁴¹

Tanto Lormier como su discípulo y colaborador Alfred Albert, que fue el encargado de realizar el vestuario para la reposición de *Giselle* en la Ópera en 1863, eran figurinistas concienzudos y competentes que, antes de comenzar a diseñar sus propios trajes, se esforzaban por estudiar la vestimenta de la época del ballet o la ópera que se les había encargado.⁴² De hecho, en el vestuario diseñado por Lormier para este ballet se puede reconocer la moda imperante en la Alemania de la 2ª mitad del siglo XVI.⁴³ Aunque el diseñador se tomó una licencia en el traje de *Giselle*, que guardaba más semejanzas con el tutú romántico propio de la época romántica. Para este traje, Lormier partió del tutú romántico como base, al que añadió algunas capas de tejido en color ocre en la falda y otros elementos –como el delantal o unas cintas en el pelo–, para que la bailarina se asemejara a una campesina y mostrar así el contraste entre los personajes de la corte que llegaban de su cacería y los humildes campesinos. Además, si nos fijamos en el primer figurín que diseñó Lormier para este traje⁴⁴, observamos que el escote previsto debía ser mucho más cerrado y sin dejar los hombros al aire, como ocurrió realmente en el vestido que se utilizó, más cercano al gusto de la moda del siglo XIX y que podemos ver a continuación.

⁴¹ Smith: *Ballet and opera...*, p. 51. Podemos añadir al respecto que en algunos figurines conservados en la BNF, por ejemplo los de la ópera *La tentation* de Halévy, diseñados por Lormier y Boulanger (BNF, D216-9 (75-92) pueden leerse los títulos de otras obras e incluso los personajes para los que también fueron destinados algunos de los trajes.

⁴² Cyril Beaumont: *Ballet design: Past & Present*. Londres: Hazell, Watson & Viney, 1946.

⁴³ Flavia Pappacena: *The language of classical ballet, guide to the interpretation of iconographic sources*. Roma: Gremese, 2012, p. 179.

⁴⁴ BNF, D216-13 (75-81).



Imagen 88. Figurines de Paul Lormier para los personajes de Bertha, el Duque y Giselle (1^{er} acto). París, 1841. Biblioteca Nacional de Francia.

Para los trajes de Giselle, Myrtha y las willis del 2^o acto, Lormier también utilizó el llamado tutú romántico que, desde que fuera lucido por Taglioni en *La Sylphide* (1832) se había convertido en el traje por excelencia de la bailarina romántica y uno de los elementos representativos del llamado *ballet blanc*. Se componía de un corsé, que afinaba el talle, con un generoso escote y una vaporosa falda de tul blanco o con varias capas de muselina y gasa sobre otras de tarlatana, generalmente hasta la pantorrilla. Se utilizaron diferentes tipos de mangas y un recurso específico que debía incorporar el traje de Giselle del 2^o acto eran unas alas que, en el momento en que la reina la “iniciaba” como nueva willi, brotaban “de sus hombros”. Todas las bailarinas del 2^o acto aparecían vestidas igual, como si el cuerpo de baile fuera una prolongación o repetición de la primera bailarina, diferenciándose entre ellas generalmente por el tipo de adornos del tutú y de la cabeza. Por ejemplo las alas que lucía Giselle eran blancas y las de Myrtha azules.⁴⁵

⁴⁵En Arkin y Smith: "National dance in the romantic ballet"..., p. 66.

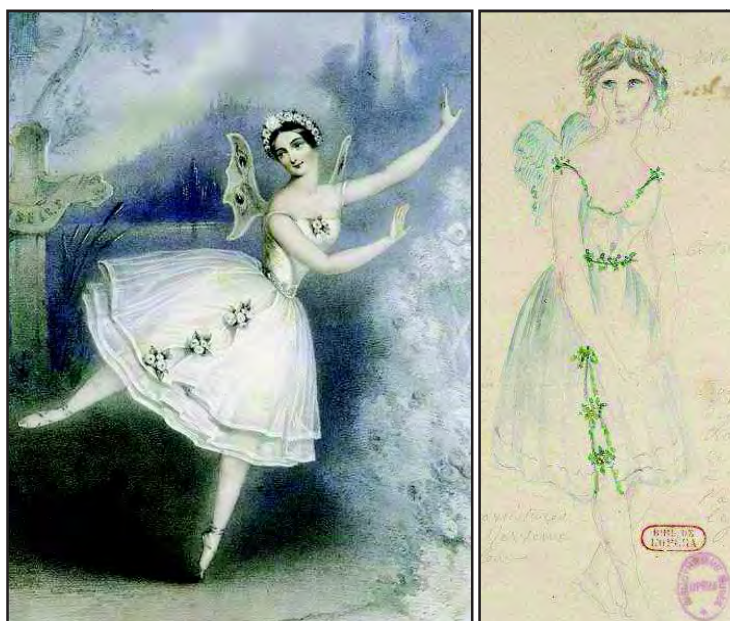


Imagen 89. Litografía de Carlotta Grisi en el 2º acto de *Giselle* y figurín de Lormier para el 2º acto. París, 1841. Biblioteca Nacional de Francia.

El contraste entre los trajes de los campesinos y los de los nobles se aprecia claramente en los dos vestuarios diseñados para Albert, según se presentara como noble o como el campesino Loys.



Imagen 90. Figurines de Lormier para Albert/Loys, 1841. Biblioteca Nacional de Francia.

Según aparecen en el libreto⁴⁶ del estreno parisino del ballet, los papeles protagonistas fueron interpretados por:

⁴⁶ Existen varias divergencias con los intérpretes que aparecen en el folleto de la BNF, ark:/12148/btv1b8437772z. *Giselle ou les willis, ballet fantastique en deux actes*/illustration. [ca. 1841]. Por ejemplo, en el personaje de Bathilde señala a Mlle. Forster, como Wilfred a Coralli, como

Personajes	Intérpretes
Giselle , campesina	Carlotta Grisi
Myrtha , reina de las willis	Adèle Dumilatre
Bathilde , novia del duque	Louise Marquet
Bertha , madre de Giselle	Aline
Duque Albert de Silesia , con el traje de campesino	Lucien Petipa
Hilarión , guarda bosques	Coralli
Príncipe de Courlande	Germain Quériau
Wilfred , escudero del duque	Adice
Un anciano , campesino	L. Petit
Zulmé y Moyna ⁴⁷ , willis	

Hasta 1849, año en que Grisi abandonó París, el papel de Giselle fue siempre interpretado por ella y entre 1841 y 1853 el personaje de Albert fue representado por Lucien Petipa.⁴⁸ La italiana Carlotta Grisi (1819-99) reveló desde muy joven unas inusuales cualidades para el ballet. Se formó en la escuela de la Scala de Milán y pasó a formar parte de la compañía de dicho teatro en 1829. Desde 1836 su vida y carrera estuvieron ligadas a Jules Perrot y durante los siguientes siete años fueron pareja en la vida real y artística. *Giselle* fue un ballet creado especialmente para ella, pero la bailarina también ha pasado a la historia por ser la protagonista de los estrenos de otras grandes creaciones románticas, muchas de ellas escenificadas junto a Lucien Petipa.

La prensa parisina le dedicó grandes elogios por su interpretación de *Giselle*, y quizás por ello la italiana eligió este ballet para sus presentaciones en Londres (1842) y San Petersburgo (1850). Tras el estreno se reconoció que la bailarina destacaba más por sus cualidades técnicas que interpretativas y según Binney esta limitación, que la bailarina fue mejorando con la experiencia escénica, hizo que se hubieran "simplificado en extremo los aspectos dramáticos de la escena de la locura"⁴⁹ con la que finaliza el 1^{er} acto.

Hilarión a Simón y como Bertha a Roland. También añade “señores, cazadores, willis, pajes, músicos, niños, campesinos y vendimiadores-as”.

⁴⁷ En el programa no se especifican los intérpretes de las dos willis. Los nombres de las bailarinas que interpretaron estos papeles –Sophie Dumil, (Zulmé) y Carré (Moyna)– sí figuran en el folleto de la BNF, ark:/12148/btv1b8437772z. *Giselle ou les willis, ballet fantastique en deux actes*/illustration. [ca. 1841].

⁴⁸ Beaumont: *The ballet called Giselle...*, p. 126.

⁴⁹ Binney: *Los ballets de Théophile Gautier...*, p. 75.

Un crítico parisino comentó que durante todo el ballet Grisi “estaba permanentemente *en l’air* [en el aire] o *sur les pointes* [sobre las puntas]”, que en el 1^{er} acto ella “corría, volaba por el escenario como una amorosa gacela”, mientras que durante el 2^o debía ser “mil veces más etérea e intangible”⁵⁰ porque era una sombra. Gautier dijo de Grisi tras el estreno que bailó con

una perfección, una ligereza, y una capacidad de seducción casta y refinada, lo que la coloca en la primera fila entre Elssler y Taglioni. En la pantomima supera todas las expectativas; no hay ni un solo gesto convencional, ni un falso movimiento; ella es la naturaleza y la ingenuidad personificada.⁵¹



Imagen 91. Carlotta Grisi y Lucien Petipa en dos momentos del 1^{er} acto. Litografías de Victor Coindre. Harvard Theatre Col. y Biblioteca Nacional de Francia.⁵²

Lucien Petipa (1815-98) provenía de una familia dedicada al ballet y a lo largo de su carrera bailó en diferentes teatros europeos.⁵³ Fue *partenaire* de grandes bailarinas de la etapa romántica como Carlotta Grisi, Fanny Cerrito, Sofia Fuoco, Carolina Rosati y Amalia Ferraris. También participó en los estrenos de varios de los grandes ballets románticos como *Giselle*, *La Péri*, *Paquita* o *Le diable à quatre*. En 1840 hizo su debut la Ópera parisina y fue

⁵⁰ *Moniteur des Theatres*, París, 3-VII-1841.

⁵¹ Beaumont: en *The ballet called Giselle...*, p. 71 y *Complete book of ballets...*, p. 163.

⁵² En Ivor Guest: *Jules Perrot. Master of the romantic ballet*. Londres: Dance books, 1984.

⁵³ Londres, en cuatro ocasiones, Milán Nápoles, La Haya y Burdeos.

primer bailarín de este teatro hasta 1862. También trabajó como *maître* de ballet, realizó varias coreografías y creó los divertimentos para varias óperas.⁵⁴

El personaje de Myrtha, la reina de las willis, fue representado por Adèle Dumilatre⁵⁵ (1821-1909). La bailarina era hija de un actor de la Comédie Française y estudió ballet con Charles Petit. Trabajó en la Ópera parisina entre 1840-48. También bailó en Londres (1843 y 1844-45) y en la Scala de Milán (1846). Aunque su carrera no fue muy larga, consiguió cierto prestigio entre las bailarinas de la etapa romántica. Después de retirarse se convirtió en Condesa.



Imagen 92. Adèle Dumilatre como Myrtha. Litografía coloreada de J. Bouvier. Biblioteca Nacional de Francia.

⁵⁴ Como *La Fronde* (1853) de Niedermeyer, *La nonne sanglante* (1854) de Gounod y tres óperas verdianas: *Les vespres siciliennes* (1855, ballet para el 2º cuadro del 3º acto titulado *Las cuatro estaciones*, protagonizado por Cucchi (primavera), Beretta (otoño), Nathan (verano) y Legrain (invierno) junto con Beauchet como fauno. También se encargó de la *Tarantella* del 2º acto, interpretada por Lassiat, Mazilier y cuerpo de baile), *Le Trouvère* (1857) y *Don Carlos* (1867, *El ballet de la reina* o *La peregrina*, para el 3º acto. Consistía en un divertimiento alegórico cuyo argumento tenía lugar en una cueva del océano de la India. En este caso el argumento se alejó de los típicos divertimentos con bailes españoles. Este ballet ha servido de inspiración a otros coreógrafos, como M. Petipa que creó en Moscú, aunque con música de Drigo, el ballet *La perla* (1896) para la gala de coronación del zar Nicolás II; o Georges Balanchine, que creó para el New York City Ballet el *Ballo della regina* (1978), con la misma música del ballet de Verdi.

⁵⁵ No se la debe confundir con otra de sus hermanas, Sophie, que también fue bailarina de la Ópera entre 1818-45.

Además de los bailarines que interpretaban a personajes concretos, también hubo otros que solo ejecutaron danzas y que por tanto no aparecen en el elenco. Un ejemplo de esto son Nathalie Fitzjames y Auguste Mabile, que bailaron el *Paso a dos de los campesinos* del 1^{er} acto.

1.2.1 *Gisela o las wilis* en Madrid

El ballet *Gisela o las willis* se estrenó en el Teatro del Circo de Madrid el 25 de octubre de 1843. El estreno se había anunciado para el 24 pero tuvo que suspenderse por “indisposición”⁵⁶ de Guy Stephan. Según informa el libreto⁵⁷ de la escenificación madrileña, fue puesto en escena por Achille Henry a partir del original de Saint-Georges, T. Gautier y Coralli y con la partitura de Adam. Henry era hijo del coreógrafo Louis Henry y antes de venir a Madrid, para ocupar el cargo de director de la compañía de baile del teatro en sustitución del italiano Federico Massini, había trabajado como primer bailarín noble y de *demi-caractère* del Teatro de Marsella (1834-35)⁵⁸.

Esta puesta en escena de *Gisela* sirvió además como presentación al público madrileño de la bailarina francesa Marie Guy Stephan (1818-73). Con sólo dieciséis años la bailarina ya había sido contratada en el Teatro del Rey de Londres y desde 1837 formó parte de la compañía de baile del Gran Teatro de Burdeos⁵⁹ donde permaneció como primera bailarina hasta 1841, compañía a la que regresó en 1843 antes de viajar a España. Durante la temporada de carnaval de 1841 y 1842 trabajó en la Scala de Milán, contratada como “primera bailarina francesa”. Durante estos mismo años también actuó en Londres, donde participó en los ballets *Le diable amoureux* (1841) o *Alma ou la fille du feu* (1842). Por lo tanto era una bailarina con bastante prestigio internacional, que el público de la capital estaba deseando ver bailar.

⁵⁶ *El Heraldo* y la *Revista de Teatros*, 25-X-1843.

⁵⁷ BNE, T/25151.

⁵⁸ *Gazette Musicale de Paris*, 20-IX-1835.

⁵⁹ En la cartelera bordelesa de 1837 la encontramos con el nombre de “Mlle. V. Stephan”, pero a partir de la temporada de 1838, debido a su matrimonio, comenzó a aparecer como “Mme. Guy Stephan”.

El libreto⁶⁰ del ballet que se presentó en Madrid era prácticamente igual al del ballet escenificado en Francia pero, tras el análisis de ambas obras, encontramos algunas variaciones principalmente en la descripción de algunas escenas. En el original suelen ser más prolijas, buscando quizás la creación de una obra más literaria, algo que era bastante habitual en los libretos creados en Francia. Precisamente en la 9ª escena del 2º acto, aunque en ambas versiones sucede lo mismo, vemos un ejemplo de lo detallado de la descripción francesa, frente a la española, que resulta mucho más concisa.

Libreto Madrid	Libreto original París
<p>Alberto duda si creará a sus ojos porque la que tiene delante no es Gisela, tal que estaba acostumbrado a verla, sino una sombra blanca e inmóvil. Quisiera Alberto tocar esta sombra, cogerle la mano, jurarle su inocencia y su puro amor; sus brazos se extienden hacia la sombra mil y mil veces, pero la sombra le huye siempre y como que ríe de su dolor. Arrodillado encima del sepulcro, suplica a la willi que haga cesar su tormento. Parece que la sombra se compadece de tanta pena, pero en el momento de abrazarla, la imagen de Gisela se desvanece y Alberto solo abraza la cruz fría del sepulcro. Una escena de otra especie se presenta entonces a su vista.</p>	<p>En medio del más violento delirio y la ansiedad más viva, todavía duda, no se atreve a creer en lo que ve; porque no es la bonita Giselle, tal como él la adoraba, sino Giselle la willi, en su nueva y rara metamorfosis, siempre inmóvil ante él. La willi parece solamente llamarle con la mirada. Albrecht considerándose bajo el efecto de una dulce ilusión, se le acerca a pasos lentos y con precaución, como un niño que quiere atrapar una mariposa sobre una flor. Pero en el momento en el que extiende la mano hacia Giselle, más rápida que el relámpago, esta se lanza lejos de él, y despega atravesando los aires como una paloma temerosa para posarse en otro lugar, desde donde le lanza miradas llenas de amor. Este paso, o sobre todo este vuelo, se repite numerosas veces, con gran desesperanza de Albrecht, que busca en vano reunirse con la willi, huyendo algunas veces por encima de él como un ligero vapor. A veces, sin embargo, le hace un gesto de amor, le echa una flor, que se quita de su tallo, le envía un beso; pero impalpable como una nube desaparece tan pronto como cree que él puede cogerla. Renuncia por fin a eso. Se arrodilla cerca de la cruz, y junta delante de ella las manos con un aire suplicante. La willi, así como atraída por este mudo</p>

⁶⁰ BNE T/25151.

	dolor tan pleno de amor, se lanza ligeramente cerca de su amante; él la toca; ya ebrio de amor, de felicidad, va a apoderarse cuando, deslizándose despacio entre sus brazos, se desvanece en medio de las rosas, y Albrecht, cerrando los brazos, abraza sólo la cruz de la tumba. La desesperanza más profunda se apodera de él, se levanta y va a alejarse de este lugar de dolor, cuando el más extraño espectáculo se ofrece a sus ojos y le fascina al punto que en cierto modo es detenido, fijado, y forzado de ser testigo de la escena extraña que se celebra delante de él.
--	--

Esta escena nos recuerda a *La Sylphide* ya que ambos protagonistas masculinos, Albert/James, tratan de tocar a toda costa a la Giselle-willi/Sílfide, quien “como una nube desaparece tan pronto como cree que él puede cogerla”. Esta descripción nos permite además deducir algunos elementos coreográficos, como movimientos de los brazos de agarre (a modo de abrazos), saltos para intentar coger en el aire la flor que Giselle le lanza y/o evoluciones ligeras y rápidas de la bailarina, seguramente utilizando *pas de bourrées* sobre las puntas o pequeñas carreras. Estos elementos siguen estando presentes en casi todas las coreografías de *Giselle* que se bailan hoy, pero es difícil saber hasta qué punto los pasos que se realizan actualmente son los originales.

En cuanto a las divergencias referidas propiamente a los libretos encontramos que el 1^{er} acto de la versión francesa termina con la escena 12^a, que es bastante larga. Sin embargo en la versión de Madrid esta escena se divide en dos y además se omiten dos párrafos descriptivos sobre las acciones que realizan cada uno de los personajes. La diferencia más evidente es que una vez muerta Giselle, Albert “coge su espada para matarse pero el príncipe le detiene y le desarma”. En las versiones actuales, Albert no intenta matarse, sino que es él quien ataca a Hilarión.

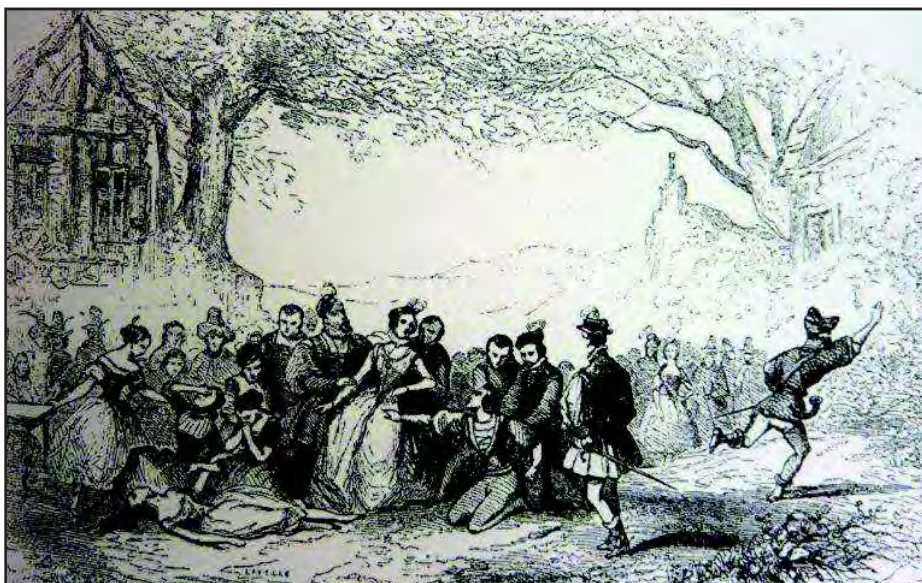


Imagen 93. Final del 1^{er} acto de *Giselle*. *Les beautés de l'Opéra*.

En el 2^o acto, al final de la 4^a escena del libreto original, existe un párrafo sobre la procedencia geográfica de las willis que no está presente en la versión de Madrid. Esta era una idea inicial de Gautier de la que ya hemos hablado, y que no se llevó a cabo ni siquiera en el estreno francés. Es posible que por este motivo ya no figure en el libreto madrileño. Solo se mantuvieron las variaciones de las dos primeras willis, Zulma y Moyna, pero sin sus distintivos geográficos.

Durante la 12^a escena de este 2^o acto, la versión madrileña omite una pantomima importante que sí aparece en el original parisino y que incluso se mantiene en las representaciones actuales de *Giselle*. Cuando la reina de las wilis sigue a la pareja hasta la tumba, Albert, siempre protegido por Giselle, se agarra a la cruz "y en el momento en el que Myrtha va a tocarlo con su cetro, la rama encantada se rompe entre las manos de la reina, que se para, así como todas las wilis, golpeadas por la sorpresa y el espanto". Según el libreto, este acontecimiento ponía de manifiesto "la fuerza del amor verdadero".

Encontramos otras pequeñas divergencias en el 1^{er} acto, por ejemplo en la 8^a escena cuando Batilde dice que "dará una buena dote a Gisela y la llevará consigo". El libreto original no dice que Batilde fuera a "llevarse con ella a Giselle", solo afirma que le daría una dote para casarse. O en las escenas 8^a y 11^a donde se habla de "tocar la trompeta" como señal para que regresen los

cazadores, pero el original dice que se hará “sonar el cuerno de caza”. Posiblemente se trate de un simple error de traducción y se estén refiriendo al mismo instrumento. En las producciones actuales del ballet, Hilarión hace sonar un cuerno.

En el libreto de Madrid se especifica la existencia de dos danzas: un *Pas de deux* interpretado por Melania Duval y Denice y otro *Pas de deux* a cargo de Guy Stephan y Ferrante. La versión francesa no señala ningún paso a dos en especial pero lo más probable es que estos dúos también existieran en la versión francesa, aunque no se especificaran de forma aislada en el libreto. Por otra parte, en la 3ª escena del 2º acto de la versión original se señala que la reina de las willis “después de un *pas* bailado por ella sola, recoge una rama de romero” por tanto, era en ese momento cuando tenía lugar una variación de Myrtha. El libreto español es más vago en su descripción y solamente dice que la reina, “después de haber desfogado su pasión por el baile, coge un ramo de flores”.

A partir del libreto podemos deducir algunos elementos desde el punto de vista coreográfico. En la 5ª escena del 2º acto el libreto madrileño nos indica que Gisela, tras ser iniciada como willi, ejecuta “los mismos pasos que bailaba en vida”, por lo tanto los pasos que componían ambas variaciones debían guardar similitud. En el libreto original también aparece una referencia similar: “acordándose y demostrando con alegría los pasos que bailó, en el 1º acto, antes de su muerte”. Estas indicaciones del libreto nos remiten a la idea de los “temas recurrentes” que ya hemos comentado anteriormente.

En la 10ª escena del 2º acto, justo antes de que se produzca la muerte de Hilarión, en lo que se conoce como “bacanal”, el libreto dice que éste da “vueltas maquinalmente y, pasando de los brazos de una en otra willi, cae precipitado a la profunda laguna”. Esta descripción nos transmite que el joven gira descontrolado y aturdido y además de bailar con las willis éstas incluso lo agarran y rodean. También el original es más prolijo en la explicación de esta escena, que nos aporta varios detalles sobre su composición coreográfica.

Libreto Madrid	Libreto original París
<p>[Llega] Hilarión perseguido por una multitud de willis. Pálido y casi muerto, el guarda bosques cae desmayado al pie de un árbol, pero la reina de las willis, tocándole con su cetro mágico, le obliga a levantarse y a imitar la danza terrible que comienza alrededor suyo. Cuando una willi le deja, otra le coge, y cuando el infeliz cree que su suplicio ha terminado y quisiera huir, mil fantasmas se lo impiden, hasta que desesperado pierde el sentido, y dando vueltas maquinalmente y pasando de los brazos de una en otra willi, cae precipitado en la profunda laguna del fondo del valle. Las willis satisfechas de lo sucedido, comienzan un baile frenético (...).</p>	<p>Hilarión impulsado por una fuerza mágica, baila a su pesar con la bella willi, hasta que esta lo cede a una de sus compañeras, que lo cede a su vez a otra y así seguido hasta la última. Tomando por fin una decisión desesperada, procura huir; pero las willis lo rodean con un vasto círculo que se estrecha poco a poco, lo encierra y se convierte en un vals rápido, al cual una fuerza sobrenatural le obliga a unirse. Un vértigo entonces se apodera del guarda bosques, que sale del brazo de una <i>valseadora</i> para caer en los de otra. La víctima, envuelta por todas partes en esta graciosa y mortal red, siente pronto sus rodillas ceder bajo él. Sus ojos se cierran, ya no ve, y todavía baila, sin embargo con un ardiente frenesí. La reina de las willis lo recoge entonces y le hace girar y valsear una última vez con ella hasta que este pobre diablo, llega al borde del lago, en el último anillo de la cadena de las valseadoras, abre los brazos, creyendo que lo va a coger una nueva pero va a caer en el abismo.</p>

Como vemos, los pasos debían ser rápidos y/o agitados, y no exentos de cierta violencia por parte de las willis ya que se realizaban “sobre los ritmos de la música cada vez más rápidos”. Pero a la vez, el bailarín que representaba el personaje de Hilarión debía demostrar, con su interpretación, el agotamiento al que le estaban sometiendo las willis, cuando estas lo rodean formando “un vasto círculo que se estrecha poco a poco”. Este círculo todavía se mantiene en las producciones actuales de *Giselle*.⁶¹

⁶¹ En Pappacena: *The language of classical ballet...*, pp. 185-88, se reproducen algunas páginas de la notación coreográfica de esta escena realizada por el bordelés Henri Justamant (1815-90ca.), maestro de la ópera parisina en 1868-69.

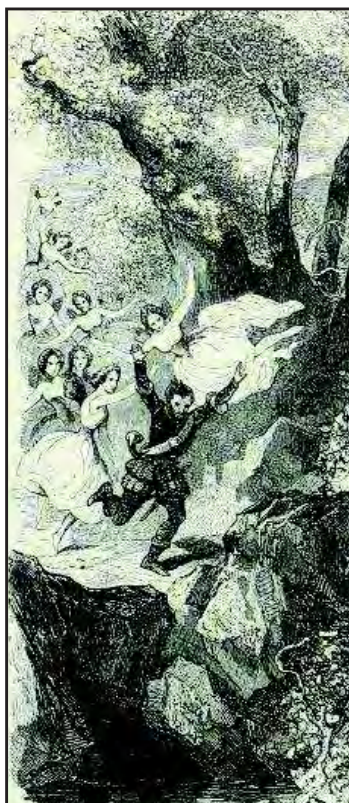


Imagen 94. Hilarión es arrojado al lago por las willis. *Les beautés de l'Opéra*.

Los decorados del ballet fueron realizados por Eusebio Lucini, escenógrafo y jefe de maquinaria del Teatro del Circo y los trajes de José Foresti. En la 8ª escena del 1º acto, el libreto de Madrid nos aporta un detalle curioso sobre la puesta en escena. Este señala que "el príncipe y su hija Batilde se presentan a caballo, acompañados de una numerosa comitiva de amigos y servidores". Zampa, corrobora en su reseña la presencia de los animales en el escenario cuando señala que "los tres rucios a manera de caballos que salieron a la escena"⁶², pero existe una importante diferencia respecto a la escenificación parisina, y es que en la producción madrileña no se utilizaron caballos sino asnos.

⁶² Zampa: "Gisela o las willis", *La Iberia Musical y Literaria*, 29-X-1843.



Imagen 95. Entrada a caballo de Bathilde y su padre. *Les beautés de l'Opéra*.

Los papeles protagonistas de la *Gisela* representada en Madrid fueron interpretados por:

Personajes	Intérpretes
Duque Alberto de Silesia , bajo el nombre de Loys	Tomasso Ferrante
Príncipe de Curlandia	Hippolyte Monet
Batilde , su hija y prometida del duque	Marieta Frontini
Wilfrido , escudero del duque	Giovanni Piatti
Hilarión , guarda bosques	Juan(sic) ⁶³ Capuzzo
Gisela , labradora	Marie Guy Stephan
Bertha , su madre	Giuseppa Clerici
Myrtha , reina de las willis	Elisa Latour
Zulima , willi	Maria Edo
Moyna , willi	Petra Alegría
Un viejo	
Alumnos de la Academia	

El italiano Tomasso Ferrante, que fue conocido en Madrid como Tomás Ferranti, interpretó al protagonista masculino del ballet y ejerció de *partenaire* de Guy Stephan. Antes de venir a Madrid había trabajado como primer bailarín en importantes teatros italianos donde había bailado un amplio repertorio. Permaneció en el Teatro del Circo hasta marzo de 1845.

⁶³ Posiblemente se trate de una errata y se esté refiriendo al bailarín Alessandro Capuzzo.

Elisa Latour fue la encargada de interpretar el personaje de Myrtha en el estreno, pero durante la representación se lesionó a causa de una “caída lastimosa” y tuvieron que retirarla de la escena “en medio de los más acerbos dolores”, por lo que tuvo que ser sustituida por Celina Petit quien, “al presentarse fue acogida con muchos aplausos”⁶⁴. Tanto Petit como Duval tuvieron que sustituir a la bailarina en las funciones posteriores, hasta que el 9 de noviembre Latour retomó su papel de reina.

Afortunadamente algunas lesiones de los bailarines no impidieron que el ballet se siguiera representando ya que, en otras ocasiones, especialmente cuando se trataba de la bailarina, cantante o actriz protagonista, sí que no había más remedio que cancelar la representación. Por ejemplo, en mayo de 1844 un diario comentaba que Guy fue aplaudida “hasta el exceso a pesar de no haber bailado el wals(sic) del 1^{er} acto por la imposibilidad en que se hallaba Ferranti(sic) de acompañarla, resentido aún de la caída que dio el último domingo”⁶⁵. También era frecuente que las indisposiciones físicas hicieran variar algunos efectos de maquinaria como sucedió, en 1847, cuando la prensa avisaba del embarazo de Guy y, precisamente por hallarse “en situación interesante”, la bailarina había “suprimido las apariciones por escotillón en la *Gisela*”⁶⁶. Gracias a este cambio Guy Stephan bailó este ballet nueve veces durante el mes de mayo de 1847.

Entre los bailarines que participaron en el estreno de *Gisela* también encontramos a Melania Duval y a Denisse, que aunque no interpretaban a ningún personaje concreto, sí bailaban un paso a dos. Antes de venir a Madrid, Melanie o Madeleine Duval había trabajado en Londres (1826), ciudad a la que regresó en 1845 y 1848, donde participó en ballets como *La naissance de Vénus*, *La fête des nations*, *La fille mal gardée* o *Zulima y Zamourine*. Posteriormente bailó en Lyon (1837) y como primera bailarina de demi-caracter en la Ópera de Bruselas (1839-40). Trabajó como primera bailarina del Teatro del Circo solo en 1843, y entre abril y mayo de 1844 podemos encontrarla, también como primera bailarina, en el Teatro Principal de Valencia formando pareja con Denisse.

⁶⁴ Zampa: “Gisela o las willis”, *La Iberia Musical y Literaria*, 29-X-1843.

⁶⁵ *El Clamor Público*, 21-V-1844.

⁶⁶ *El Popular*, 8-V-1847.

1.2.2 Una exitosa presentación de Marie Guy Stephan en Madrid

Varios periódicos de la capital protestaron por el retraso del estreno del ballet y se lamentaron de que, en el Teatro del Circo, se estuviera convirtiendo en algo habitual el que nunca se representaran los espectáculos el día que se habían anunciado.

Uno de los aspectos que más se anunció en la prensa, superando incluso la novedad que suponía el estreno de un ballet que tanto éxito había obtenido en París, era que con él se presentaba en Madrid la bailarina Marie Guy Stephan, acontecimiento que prácticamente todos los periódicos de la capital comentaron.⁶⁷ Tras el estreno, Zampa aclaraba en su extensa reseña que no se sentía muy atraído "por la ilustración pedestre" pero reconocía que "siempre que las bailarinas tengan la habilidad que la Sra. Guy estamos seguros de quebrantar nuestro propósito"⁶⁸. De la misma opinión era Enrique Gil, otro crítico que también señaló en su comentario que no era "un gran partidario de esta clase de espectáculos (...)" pero reconocía que "fuerza es de confesar que la nueva bailarina [Guy] ha dado en tierra con ello"⁶⁹.

Días antes de la primera representación un diario mostraba cierta predisposición negativa hacia *Gisela*, a pesar de que este ballet todavía no se había visto en Madrid. Esta antipatía se debía simplemente a que su argumento había sido elaborado por Gautier, a quien acusaba de "pagar con calumnias en su país la cordial y franca acogida que obtuvo cuando visitó el nuestro", aunque este mismo cronista no dejaba de reconocer el mérito del libreto y afirmaba que:

Gisela no es de esas obras que seducen a la multitud, ni que deslumbran por sus inesperados prodigios; pero es una composición llena de poesía, de novedad, de sentimiento, teniendo además el encanto de una música bellísima y muy adaptada a las situaciones.⁷⁰

⁶⁷ *La Iberia Musical y Literaria* (8 y 15-X-1843), *El Heraldo* (10 y 18-X-1843), *Revista de Teatros* (11 y 23-X-1843), *Gaceta Literaria y Musical* (15-X- y 1-XI-1843) y *La Posdata* (23-X-1843).

⁶⁸ Zampa: "Gisela o las willis", *La Iberia Musical y Literaria*, 29-X-1843.

⁶⁹ Enrique Gil: "Revista de la Quincena", *El Laberinto*, 1-XI-1843.

⁷⁰ *El Heraldo*, 18-X-1843.

También en la *Revista de Teatros* se criticaban los “embustes y calumnias” que había publicado Gautier en su *Viaje por España* y explicaban que por ese texto “corren parejas la más crasa estupidez y la mala fe más insigne. (...) Francia es un país tan grande como mezquino el dramaturgo del Teatro de las Variedades”⁷¹. Sin embargo para esta *Revista* el argumento de Gautier era “excelente y de muy buen gusto”. Explicaron que se basaba “en una tradición alemana y es fantástico como debieran ser todos los argumentos de los bailes”, y terminaban augurándole a la *Gisela* muchas representaciones.⁷²

Para Gil el argumento del ballet estaba “lleno de aquella vaga y melancólica pureza de que se revisten la mayor parte de las tradiciones alemanas”⁷³, mientras que a Zampa el argumento de *Gisela* le pareció “como el de la mayoría de los bailes, nada, entre dos platos”. Una opinión quizás un poco exagerada y posiblemente debida a que éste había sido elaborado por Gautier, y ya hemos visto la inquina que produjo su *Viaje por España* entre los periodistas españoles. Porque precisamente el argumento de *Giselle* es uno de los más elaborados y justificados. Este comentario de Zampa también es algo contradictorio porque al final de su crítica reconocía que “de los bailes del Circo es el mejor que en la actual temporada se ha ejecutado”⁷⁴.

Otro cronista comentó que aunque el ballet era “de corta duración” tenía “muchos bailables sencillos y de muy buen gusto”. Además, la música le pareció “nueva y agradable” y consideró que la puesta en escena de la *Gisela* fue aceptable, en contra de lo que afirmaban otros periódicos de la capital, augurándole a la empresa “excelentes resultados pecuniarios”⁷⁵ con este ballet. Tras varias representaciones otro periódico también hacía referencia a la buena recaudación de la taquilla, con la que el teatro podría costear sin problema los honorarios de la Guy y aseguraba que “o mucho nos engañamos o la empresa ha de ganar solo con este baile lo suficiente para satisfacer todas las condiciones del contrato de la graciosa bailarina”, ya que consideraba que

⁷¹ *Revista de Teatros*, 11-X-1843,

⁷² *Revista de Teatros*, 29-X-1843.

⁷³ Enrique Gil: “Revista de la Quincena”, *El Laberinto*, 1-XI-1843.

⁷⁴ Zampa: “Gisela o las willis”, *La Iberia Musical y Literaria*, 29-X-1843.

⁷⁵ *La Posdata*, 26-X-1843.

parte del éxito de la *Gisela* se debía a “la poderosa cooperación de la Guy Stephan”⁷⁶.

Una revista ilustrada de la capital ratificaba el éxito que estaba obteniendo el ballet “a pesar de lo repetidas que van las representaciones” que, además, “no han dejado de estar concurridísimas, ni de gustar su protagonista cada día más”⁷⁷. El éxito también se hace evidente con la publicación de algunas reducciones de las partituras del ballet, por ejemplo la *Gaceta Literaria y Musical* entregó como partituras del mes diciembre “una preciosa tanda de rigodones que acabamos de recibir de París extractada del baile la *Gisela* o *las willis*”⁷⁸. Otro diario de la capital también anunciaba, en enero de 1844, que en los almacenes de Carrafa y de Lodre se vendían por 4 rs. “los walses y galop del baile de la *Gisela*”⁷⁹. Junto con estas piezas también se podía adquirir el *Galop de la pandereta*, interpretado por la Guy en el ballet *El lago de las hadas*.

En noviembre de 1844 se estrenaba en el Circo el ballet *La Péri* y Ramón de Navarrete comentó en su reseña que su argumento, también obra de Gautier, no era tan bueno como el de *Giselle* porque el de *La Péri* “no se distingue ni por su novedad ni por su interés” y además creía que en esta ocasión Gautier no había “hallado en su poética imaginación, un asunto tan bello ni tan fantástico. Las péris no valen lo que las willis”. Además, para Navarrete, la música de *Giselle* también era mejor porque “la de Burgmüller, autor de la del nuevo baile, no nos parece comparable con la de Adolfo Adam, que lo es de las suaves y delicadas armonías a cuyo compás danzan los espíritus aéreos de la Alemania”. En lo que sí consideraba el crítico que *La Péri* superaba con creces a *Gisela* era en las decoraciones donde “le llevaba ventaja”⁸⁰. He aquí un testimonio que evidencia lo pobre que debió ser la puesta en escena del estreno de *Gisela*, algo que intentaron remediar los siguientes maestros de baile del teatro, contratados ya bajo la empresa de José de Salamanca.

⁷⁶ *Revista de teatros*, 10-XI-1843.

⁷⁷ *El Laberinto*, 1-XII-1843.

⁷⁸ *Gaceta Literaria y Musical*, 3-XII-1843.

⁷⁹ *Diario de Avisos de Madrid*, enero 1844.

⁸⁰ Ramón de Navarrete: *El Heraldo*, 16-XI-1844.

Parece que lo que no convenció a los críticos madrileños fue la puesta en escena del ballet, además un periódico se lamentaba de que “por un descuido cayese anoche el telón antes de tiempo, circunstancia que quitó un éxito brillante a la *Gisela*”⁸¹. Un crítico aseguró que *Gisela* se había representando “con poco aparato y menos esmero”⁸². Tampoco le convenció a Zampa la puesta en escena ya que las decoraciones y la maquinaria le resultaron “de teatro casero”, por lo que es presumible que los efectos de maquinaria escénica que estaban previstos para el 2º acto en la producción original, no se utilizaran aquí. Consideraba además que “estamos sumamente torpes los españoles en esto de tramas teatrales” y concluía asegurando que para hacer buenas producciones de ballets se necesitaba “gastar mucho dinero y tener tramoyistas inteligentes”. Parece que el vestuario le agradó más porque comentó que el “cuerpo de baile se presentó bien vestido”, “todas de blanco, tan limpiatas, tan cortitas de traje, tan esbeltas, que ya anuncian el baile nada más verlas”⁸³. Otro crítico consideraba que el vestuario del ballet tenía el nivel necesario, que era “superior muchas veces a los más lujosos que se ven en los primeros teatros del extranjero”⁸⁴.

En 1845 la prensa comentaba que se había vuelto a representar en el Teatro del Circo “el conocido baile titulado *Gisela*, el cual ha sufrido algunas variaciones”⁸⁵. Lamentablemente este diario no informaba sobre cuáles fueron los cambios y solo señalaba la participación de nuevos bailarines, ya que se presentaron por primera vez ante el público de Madrid la joven parisina de diecinueve años Joséphine Delestre⁸⁶ (1824-?), que sustituía a Galbi, y Frederic Montassu que reemplazó a Ferrante. Sin embargo otro diario fue más específico y explicó que, además de los nuevos bailarines, las modificaciones se referían a la puesta en escena y a la maquinaria “presentándose [el ballet] con algún más aparato y estrenándose una bonita decoración”⁸⁷. Otro periódico indicaba que se había vuelto a escenificar la *Gisela*, “cuyas

⁸¹ *La Posdata*, 26-X-1843.

⁸² *Revista de Teatros*, 29-X-1843.

⁸³ Zampa: “*Gisela o las willis*”, *La Iberia Musical y Literaria*, 29-X-1843.

⁸⁴ *El Español*, 12-V-1847.

⁸⁵ *El Castellano*, 26-III-1845.

⁸⁶ Según su pasaporte del 7-III-1845, Archivo Departamental de la Gironde, Burdeos. 4M725/80. Venía de Burdeos, donde residía, y medía un metro y medio de altura.

⁸⁷ *El Herald*, 27-III-1845.

decoraciones, trajes, maquinaria y aparato escénico han recibido una mejora notable”⁸⁸.

Aunque resulta evidente que la producción del ballet se fue mejorando, casi cuatro años después del estreno, un diario todavía se mostraba crítico y manifestaba “con la franqueza que nos es habitual” lo lejos que estaban en general, no solo la de *Gisela*, sino las producciones españolas en general respecto a las que se realizaban en París:

El escenario del Teatro del Circo, mezquino en sus dimensiones, tiene poquísimo espacio para poder presentar con alguna verdad este efecto de perspectiva, y por otra parte, ningún teatro de de la corte cuenta con un maquinista que merezca este nombre, y que pudiera con su talento y habilidad suplir hasta cierto punto los inconvenientes que dan de sí la falta de terreno; el alumbrado interior de los escenarios de España deja también mucho que desear, y no todos los pintores decoradores han hecho los suficientes estudios de los efectos de luz y perspectiva.⁸⁹

Y más específicamente sobre la *Gisela* que se representaba en el Teatro del Circo, este mismo diario añadía que en ella “(...) ni se ve la luna, ni aparece el lago, ni la escena se presenta a la vista del espectador tal y como la describen Saint-Georges y Théophile Gautier y se ha pintado y decorado en los teatros principales del extranjero”. Explicaba a continuación que mientras no se produjera una mejora de las condiciones técnicas:

(...) tendremos decoraciones tan pobres y mezquinas como las que se ven en *Gisela*, será tan impropia la aparición de las willis en el 2º acto y tan ridícula la definitiva muerte de Gisela que en lugar de yacer entre flores y hierbas que la cubren, y entre las cuales desaparece su sombra como vapor, da un brinco por encima de un lienzo pintorroteado de colorado y verde, y que a todo se parece menos a flores y verdura, y permanece allí agazapada y oculta hasta que baja el telón.⁹⁰

A pesar de la dureza del comentario el periodista reconocía que a veces sí se presentaban “algunos telones muy bien pintados” en los teatros de la capital, pero en general pensaba que era “innegable que en el conjunto

⁸⁸ *El Clamor Público*, 27-III-1845.

⁸⁹ *El Español*, 12-V-1847.

⁹⁰ *El Español*, 12-V-1847.

estamos muy atrasados". Sin embargo exculpaba a la empresa del Circo afirmando que hacía "los mayores esfuerzos para presentar los espectáculos con todo lujo y aparato escénico posibles" pero al no tener el teatro la dotación necesaria ni un maquinista con la formación adecuada, sus esfuerzos "se estrellan ante estos inconvenientes"⁹¹.

En cuanto a los bailarines, tanto Guy Stephan como M. Duval agradaron mucho. Se comentó que Duval había recibido bastantes aplausos tras la representación de *Gisela* y se destacó que la bailarina "cada día se hace más acreedora de la consideración del público, tanto por la amabilidad con que se presta al desempeño de todo género de papeles, cuanto por la seguridad, gracia y elegancia con que ejecuta los pasos más difíciles y las escenas pantomímicas"⁹².

Sin embargo parece que Ferrante no fue tan celebrado y tras el estreno un crítico afirmó que "no sirve para formar pareja con la graciosa bailarina", refiriéndose a la Guy, porque consideraba que el bailarín "no sale de su eterno *molinete*, sigue no sabiendo dónde colocar los brazos y le desfavorecen notablemente los promontorios de sus rodillas"⁹³.

Obviamente la más aclamada tras su interpretación de *Gisela* fue Guy Stephan que recibió, en las numerosas críticas que se publicaron, calificativos bastante similares a los que se publicaron sobre Grisi en su momento. Zampa explicó que la presentación de Guy en *Gisela* se llevó a cabo "en medio de innumerables aplausos", que le habían "arrojado a la escena coronas y ramilletes de fragantes flores, y [que] el público elegante de la corte ha demostrado no ser extraño a la fama que tan justamente goza en Europa la señora Stephan". Además afirmaba convencido que sin duda era "la mejor bailarina que en nuestros días ha pisado el suelo hispano" porque poseía "mucho escuela, gusto finísimo, posturas elegantes, seguridad y firmeza en los pasos más difíciles de ejecución"⁹⁴.

Otro periódico comentó que Guy Stephan había sido recibida con unánimes aplausos y que "ejecuta con delicadeza y maestría; es aérea,

⁹¹ *El Español*, 12-V-1847.

⁹² *Eco del Comercio*, 9-XII-1843.

⁹³ *Revista de Teatros*, 29-X-1843.

⁹⁴ Zampa: "Gisela o las willis", *La Iberia Musical y Literaria*, 29-X-1843.

vaporosa, fantástica como la heroína a la que representa" y señalaron que había "venido a Madrid para demostrarnos con la expresión de su ademán que también el baile es un idioma"⁹⁵. Para Gil "la aparición de Guy Stephan" en *Gisela* había "sido un triunfo ruidoso y justísimo" y destacaba su "escuela noble, candorosa y delicada" en la que combinaba un "exquisito decoro y compostura con la audacia de los movimientos y la rapidez y dificultad de los pasos"⁹⁶.

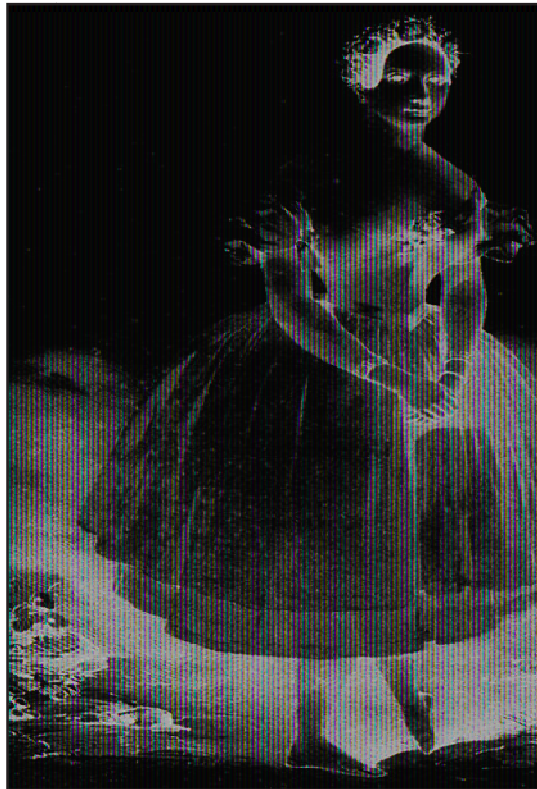


Imagen 96. Marie Guy Stephan como Giselle.

En 1844 la bailarina continuaba recibiendo exaltados elogios cuando se presentaba en este ballet. *El Heraldo* publicó que "la graciosa sílfide" había vuelto a aparecer en *Gisela*,

en esa creación la más bella, la más ideal, la más fantástica de todas; donde ella lleva sus propios atributos, las alas a la espalda, la corona de rosas en la frente; donde solo pisa flores, donde solo vive entre follaje; donde vuela y revuela ligera como una mariposa y se escapa cual esta de las manos que intentan aprisionarla.

⁹⁵ *Revista de Teatros*, 29-X-1843.

⁹⁶ Enrique Gil: "Revista de la Quincena", *El Laberinto*, 1-XI-1843.

Esta vez, como siempre, el entusiasmo ha sido frenesí, los bravos y aplausos han durado minutos enteros, siendo su consecuencia haber de repetir la graciosa artista alguno de los más difíciles pasos.⁹⁷

La huella que dejó Guy Stephan con su interpretación de Giselle se hizo todavía más patente en 1848 cuando, durante una breve temporada de ballet que se desarrolló en el Teatro del Circo, Elisa Albert-Bellón (1822-92) protagonizó el ballet en Madrid. Esta bailarina francesa era hija del violinista Jean François Bellon y esposa del bailarín Charles Auguste Albert (1816-?). Los cronistas destacaron que tenía "mucha habilidad e inteligencia" aunque resultó "menos graciosa y aérea que la vaporosa Guy" quien había dejado "tan dulces recuerdos" entre el público de la capital cuando había interpretado a Gisela. Lo cierto es que para este crítico el problema estaba en haber elegido *Gisela* para comenzar la temporada, ya que para ellos iba a resultar "muy difícil sustituir dignamente a la encantadora Guy Stephan, que tantos triunfos ha alcanzado en esta función"⁹⁸.

Otro cronista comentó que el público la había recibido "con bastante frialdad, si bien en algunos pasos de agilidad y fuerza la aplaudió con justicia, principalmente en el 2º acto", y añadió que "muchos esfuerzos tendrá que hacer madame Albert para reemplazar dignamente a la Guy, y muy difícil será que lo consiga"⁹⁹. También en *El Observador* aventuraban que Albert-Bellon "no llegará a entusiasmar tanto como la graciosa Guy"¹⁰⁰ porque, además, "tiene que trabajar mucho para reemplazar" a quien "tan gratos recuerdos ha dejado en este coliseo"¹⁰¹.

Podemos concluir que la *Gisela* que se representó en el Teatro del Circo de Madrid, sin tener en cuenta su accidentado estreno, fue bastante parecida en argumento, música y coreografía al original parisino, pero con unos decorados y efectos de maquinaria mucho más pobres y escasos que se debían

⁹⁷ *El Herald*, 24-V-1844.

⁹⁸ *El Popular*, 3-V-1848.

⁹⁹ *La España*, 25-IV-1848.

¹⁰⁰ *El Observador*, 25-IV-1848.

¹⁰¹ *Diario de Madrid*, 26-IV-1848.

mejorar. La puesta en escena tenía un vestuario correcto y los bailarines cumplieron bien, o incluso muy bien, con su interpretación. Entre ellos destacó Guy Stephan, que fue la responsable de que el ballet se convirtiera en exitoso y popular.

Mientras que, tras el estreno, parte de la prensa de la capital se mostraba crítica con diferentes aspectos de la producción, el público llenaba el teatro en cada representación, ya fuera por ver el ballet en sí o por ver a la Guy Stephan en ese ballet, pero lo cierto es que *Gisela* subió al escenario del Teatro del Circo durante varias temporadas consecutivas.

Después de todo lo que hemos señalado resulta evidente que, además de las sucesivas mejoras que se fueron haciendo en la producción, el ballet *Gisela* fue arraigando entre el público y así se pone de manifiesto en un pequeño comentario titulado “El baile favorito” que se publicó en 1847 en un diario de la capital, y que explicaba que se había “vuelto a poner en escena en el Circo el baile a que siempre ha dado preferencia el elegante público madrileño: hablamos de *Gisela o las willis*”¹⁰².

Desde su estreno en octubre de 1843 el ballet pasó a formar parte del repertorio habitual del Teatro del Circo. Entre octubre de 1843 y julio de 1850 *Gisela o las willis* se pudo ver en el Circo en unas setenta ocasiones a lo largo de seis temporadas, convirtiéndose en el ballet más representado en el teatro durante estos años.¹⁰³ Habría que esperar hasta diciembre de 1851 para ver las siguientes representaciones de *Giselle* en Madrid, en este caso en el Teatro Real, protagonizadas por Fanny Cerrito y Pierre Massot. Después, entre noviembre de 1852 y enero del año siguiente, se volvió a representar el ballet en el Teatro Real en varias ocasiones¹⁰⁴.

¹⁰² “El baile favorito”, *La Luneta*, 9-V-1847.

¹⁰³ Ver Anexo II de cartelera para ver las fechas en detalle.

¹⁰⁴ *Giselle* se representó en el Teatro Real el 12, 16 y 20 (en función combinada) de diciembre de 1851. Y el 10, 11, 25 de nov. y 7 y 18 de dic. de 1852; y el 11 y 18 de enero de 1853.

1.3 *Le lac des fées*, una ópera convertida en ballet

En abril de 1839 se estrenaba en la Ópera de París *Le lac des fées* (*El lago de las hadas*) de Daniel-François-Esprit Auber, ópera con libreto¹ de Eugène Scribe y Mélesville, seudónimo del escritor Anne-Honoré-Joseph Duveyrier. La obra se basaba, según señala Letellier, en el cuento *El velo robado* (*Der geraubte Schleier*) de Johann Karl August Musäus que se publicó, entre 1782-86, dentro de su volumen dedicado a los *Cuentos populares alemanes*.² Precisamente este cuento serviría de inspiración para la primera versión de *El lago de los cisnes*, estrenada en Moscú en 1877, con coreografía de Julius Reisinger y música de Chaikovski.³

La ópera de Auber estaba ambientada en las montañas de Harz⁴ y en la Colonia del siglo XV, y se dividía en 5 actos. En el 3º se incluía, como era habitual en el escenario parisino, un divertimento de ballet compuesto por cuatro danzas coreografiadas por Jean Coralli: el *Vals de los estudiantes*⁵, el *Paso de Baco y Erigone*, la *Stiriana* y la *Bacanal*.⁶ Entre los intérpretes de estas danzas se encontraban Natalie Fitzjames, las hermanas Noblet⁷, Germain Quériau y Jean Baptiste Barrez.⁸

Al parecer esta ópera tuvo una recepción bastante tibia en París donde se representó en treinta ocasiones sin volverse a reponer. Sin embargo fue traducida a varios idiomas y escenificada en diferentes teatros de Europa. En

¹ BNF, 12148/bpt6k85994gb. El libreto también se encuentra en Eugène Scribe: *Oeuvres illustrées*. Vol. 7. Paris: Vialat et C, 1854, pp. 81-103. Entre los protagonistas G. Duprez, M^a Dolorès Nau, N. Levasseur, L. Wartel, F. Prévôt, A. Dupont, Molinier, R. Stoltz y E. Barthélémy.

² En Robert I. Letellier: *Daniel-François-Esprit Auber: Le Lac des fées*. Cambridge Scholars, 2011, p. ix.

³ La exitosa versión creada por Marius Petipa y Lev Ivanov se estrenó en el Teatro Mariinski de San Petersburgo el 15-I-1895.

⁴ El macizo del Harz es la cordillera más alta del norte de Alemania y comprende parte de los estados de Baja Sajonia, Sajonia-Anhalt y Turingia. Desde la Edad Moderna es considerado el punto de encuentro de brujas más famoso de Europa, e incluso Goethe lo menciona en su *Fausto*.

⁵ BNF, 12148/btv1b90704226.

⁶ Letellier: *Daniel-François-Esprit Auber: The Man and His Music*. Newcastle: Cambridge Scholars, 2010, p. 332.

⁷ Se refiere a Lise Noblet (1801-52) y a Felicité Noblet (18?-1877) casada con el cantante Alexis Dupont y que adoptó para la escena el mismo nombre.

⁸ BNF, 12148/bpt6k85994gb.

Alemania fue mucho más apreciada y celebrada que en París, y llegó incluso a representarse en Nueva York.



Imagen 97. Escena del 1^{er} acto de la ópera *Le lac des fées*. En *Oeuvres illustrées* de E. Scribe.

Un año más tarde, el 14 de mayo de 1840, se estrenaba en el Teatro Real de Londres el ballet en dos actos titulado *Le lac des fées*⁹, inspirado en la ópera homónima de Auber. El napolitano Antonio Guerra (1806-46) fue el encargado de esta nueva coreografía. Guerra estudió en Nápoles con Peter Hus y entre 1821-25 participó en varios ballets escenificados en el Teatro San Carlo de la misma ciudad.¹⁰ Con solo quince años, y gracias al éxito que obtuvo en el papel de Colás de *La fille mal gardée*, el duque de Salerno decidió costearle los estudios de idiomas, historia, música y arte,¹¹ formación que le resultó muy beneficiosa cuando comenzó a decantarse por la coreografía.

Guerra ocupó el puesto de bailarín y maestro de ballet en Viena (1826-27) donde además creó sus primeros ballets. Bailó después en Milán (1828) y de nuevo en Nápoles (1829-35), aunque ahora como primer bailarín.¹² En 1837 viajó a París, donde se preocupó en estudiar la escuela francesa y el gusto del público parisino, para que su debut –con *La Sylphide* (1836) y junto a la propia

⁹ Harvard Theatre Coll. TS 5369.271.

¹⁰ Lo encontramos en ballets como: *Il giudizio di Paride* (1821), *Niobe* (1822), *Calto e Colama* (1822), *Sesostri* (1823), *Cerere fuggitiva* (1823), *Amor vendicato* (1823), *Anacreonte fra le Grazie* (1824), *Otto mesi in due ore* (1825) y *Il signor Benefico* (1825).

¹¹ Ivor Guest: *The romantic ballet in Paris*. Londres: Dance Books, 2008, pp. 286-87.

¹² *Teatri, arti e letteratura*. Bolonia, 9-IV-1829 y 20-VIII-1829.

Maria Taglioni– fuera bien recibido. Y parece que así fue porque Jules Janin, a pesar de su conocido desprecio hacia los bailarines masculinos, escribió en una reseña que "aquellos que vieron bailar a Vestris, cuando Vestris tenía piernas, dicen que las piernas de Guerra son exactamente iguales a las de Vestris"¹³.

Entre 1838-41 Guerra fue contratado en el Teatro Real londinense como primer bailarín y maestro de baile. En este teatro coreografió, además de *Le lac des fées*, *Le toréador* (1840) y *La fille de l'exil* (1841). Entre 1841-46 Guerra regresó a Viena, donde precisamente llevó a escena *Le lac des fées* (18-I-1842) junto con Fanny Cerrito, bailarina que había protagonizado el estreno londinense del ballet y que había sido también contratada en Viena desde octubre de 1841 a marzo de 1842. Al parecer este ballet agradó tanto al público vienés que se incluyó frecuentemente en las representaciones de ballet celebradas hasta el final de la temporada.¹⁴

En cuanto a su ejecución, Guerra fue considerado como “un bailarín clásico, brioso, elegante, variado, con unas piruetas estupendas”¹⁵ y se dijo que era “el bailarín más importante formado en la escuela del San Carlo”¹⁶. Esta misma afirmación, en cuanto a las bailarinas, fue atribuida a la napolitana Fanny Cerrito.¹⁷

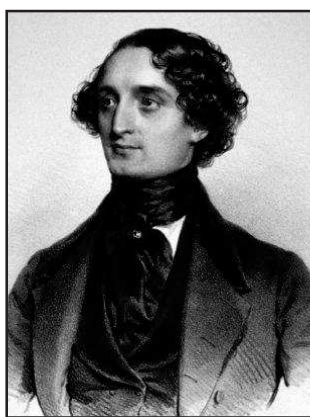


Imagen 98. Antonio Guerra en 1842. Litografía de J. Kriehuber.

¹³ *Journal des Débats*. París, 11-XI-1836. En Guest: *The romantic ballet in Paris...*, p. 287.

¹⁴ Ivor Guest: *Fanny Cerrito. The life of a romantic ballerina*. Londres: Dance books, 1974, p. 39.

¹⁵ Francesco Regli: *Dizionario biografico dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici, maestri, concertisti, coreografi, mimi, ballerini, scenografi, ecc. Dal 1800-1860*. Turin: E. Dalmazzo, 1860, pp. 256-57.

¹⁶ VV. AA.: *Le ballet en Italie: La Scala, La Fenice, Le San Carlo: du XVIIIe siècle à nos jours*. Roma: Gremese, 1998, p. 186.

¹⁷ VV. AA.: *Le ballet en Italie...*, p. 192.

Precisamente el ballet *Le lac des fées* fue creado por Guerra especialmente para Cerrito, que lo estrenó durante la primera visita que la bailarina realizó a Londres en 1840. Cerrito interpretaba el papel del hada Mirza, cuya inmortalidad se materializaba gracias a su velo mágico. El personaje de Arthur, bailado por el propio Guerra, está comprometido con otra joven, pero accidentalmente observa escondido al hada durante su baño y termina enamorándose de ella. Para conservar un recuerdo de su imagen el joven le roba su chal y, sin saberlo, la priva de su inmortalidad.

Al leer el libreto del ballet¹⁸ encontramos algunos elementos comunes entre *Le lac des fées* (1840) y *La Sylphide* (1832):

<i>La Sylphide</i>	<i>Le lac des fées</i>
Presencia de un acto en el que aparecen seres sobrenaturales, el 2º.	Presencia de un acto en el que aparecen seres sobrenaturales, el 1º.
En el acto que representa el mundo real (1º) se ven los preparativos de una boda y hay danzas en las que participan los invitados.	En el acto que representa el mundo real (2º) aparecen los invitados a la boda y hay danzas en las que participan los invitados.
El protagonista masculino (James) está prometido y va a casarse.	El protagonista masculino (Arthur) está prometido y va a casarse.
La prometida (Effie) pertenece al mundo real.	La prometida (Josseline) pertenece al mundo real.
Presencia de un velo o chal con poderes mágicos.	Presencia de un velo o chal con poderes mágicos, es lo que le otorga la inmortalidad al hada.

Existen también diferencias entre los dos ballets que acabamos de citar. Por ejemplo, la protagonista femenina de *La Sylphide* solo es visible para el protagonista masculino del ballet, mientras que el hada Mirza puede ser vista por todo el mundo. Hemos señalado que, en ambas obras, se utiliza un chal con poderes mágicos, aunque estos son diferentes. En el caso de *La Sylphide* el velo es utilizado para quitarle la inmortalidad a la protagonista y hacerla morir, y en *Le lac des fées* es precisamente el velo lo que le otorga los poderes fantásticos al hada por eso, cuando se lo arrebatan, se convierte en una simple

¹⁸ Harvard Theatre Coll. TS 5369.271.

mortal. Si bien la disimilitud más notable entre ambas obras es su final, ya que el de *La Sylphide* es trágico mientras que el de *Le lac des fées* no porque, al final, nadie muere y cada personaje permanecerá en el mundo que le corresponde.¹⁹

Tras la primera representación londinense, que estuvo totalmente llena,²⁰ el ballet "fue recibido con marcado éxito"²¹ y un diario señaló que esta nueva obra había sido "la única novedad, bastante aburrida y pesada"²² que se había visto durante esos días en el teatro. Tampoco el crítico del *Times* se mostró muy entusiasmado con la nueva coreografía y señaló que entre los efectos, no muy llamativos, se vio a "una tropa de hadas en muselina blanca" que "revoloteaba sobre el escenario formando onduladas espirales", pero consideraba que los "grupos, tal como se vieron, no estaban bien realizados"²³. En otro diario incluso se aventuraron a "sugerir alguna reducción" en algunos elementos del principio del ballet, pero sobre todo se alegraron de que Guerra fuera "afortunadamente el único bailarín solista"²⁴ que aparecía en el ballet. Tras este comentario podemos deducir que este crítico también seguía la tendencia "anti masculina" de sus contemporáneos franceses Janin y Gautier. Aunque resulta una observación extraña, ya que Guerra no era el único bailarín masculino que aparecía en el ballet.

Hubo cronistas que se mostraron más optimistas hacia el nuevo ballet y lo calificaron como "un bonito espectáculo"²⁵, e incluso afirmaron que era "uno de los más soberbios y bonitos [ballets] que se han presentado desde hace tiempo"²⁶. También se comentó que, gracias a la participación de Cerrito, "los aplausos del público se transformaron varias veces en exclamaciones de alegría"²⁷, aunque se precisó que si bien "el ballet en conjunto parece que agradó al público, el telón no cayó en medio de fuertes expresiones de aprobación"²⁸. Sin embargo los periódicos londinenses aventuraban que *Le lac*

¹⁹ En el final de la ópera Zeila renuncia a su inmortalidad para regresar junto a Albert y permanecer juntos. Robert I. Letellier: *Daniel-François-Esprit Auber: Le lac des fées*. Newcastle: Cambridge Scholars, 2011.

²⁰ *Morning Chronicle*, Londres, 15-V-1840.

²¹ *Morning Advertiser*, Londres, 15-V-1840.

²² *The Literary Gazette and journal of the belles letters*, Londres, 16-V-1840.

²³ *The Times*, Londres, V-1840. En Guest: *Fanny Cerrito...*, p. 25.

²⁴ *The Morning Post*, Londres, 18-V-1840.

²⁵ "The Drama": *Bell's Weekly Messenger*, Londres, 17-V-1840.

²⁶ *Morning Chronicle* y *Evening Chronicle*, Londres, 15-V-1840.

²⁷ *Evening Chronicle*, *London Evening Standard* y *Morning Chronicle*, Londres, 15-V-1840.

²⁸ *The Morning Post*, Londres, 15-V-1840.

des fées se convertiría en uno de los "entretenimientos favoritos de la temporada"²⁹.

La reina Victoria asistió a la segunda representación del ballet y la prensa comentó que se la vio "demostrando una marcada aprobación por el baile de Cerrito" mientras que "el atónito público, en algún momento, se olvidó de aplaudir" y, al recordar que debían premiar el merecido triunfo de la bailarina, "estallaron en un *furore* de aplausos que sacudió todo el teatro"³⁰.

El libreto original no aporta información sobre las danzas que componían el ballet aunque, al parecer, "tenía algunos momentos encantadores"³¹ si bien se comentó que solo contenía una danza de verdadero interés, el *Pas de quatre* del 2º acto, pieza que "embelesó al público"³² y "que nunca fallaba a la hora de electrificarlo"³³ siendo además "la que obtuvo los aplausos más vehementes"³⁴. Según describió un cronista, este baile comenzaba con "un movimiento de *vals* seguido de un *crescendo* en el que Cerrito se mueve con la ligereza de una pluma y gira con una rapidez en la que nunca abandona la gracia"³⁵. Esta pieza se convertiría en una de las danzas más populares del repertorio de Cerrito y la siguió interpretando incluso mucho después de que el ballet hubiera sido olvidado. Al *Pas de quatre* le seguía un pasaje que también "fue aplaudido con tal calidez que habría merecido una repetición"³⁶.

Según señaló la prensa, en la primera escena del ballet aparecía un lago encantado en el que se veían algunos cisnes que se transformaban en hadas, aunque en el libreto original no se menciona la presencia de estos cisnes. Un diario comentó que la llegada de las hadas, "unas volando, otras deslizándose sobre el agua, es muy efectiva, aunque inferior a la escena similar de *La Sylphide*", ballet que se consideraba que había servido de inspiración para este momento. El mismo cronista añadió que "el baile de las hadas que sigue a su descenso a la tierra está agradablemente ideado, aunque no presenta

²⁹ *Evening Chronicle*, *London Evening Standard* y *Morning Chronicle*, Londres, 15-V-1840.

³⁰ Guest: *Fanny Cerrito...*, p. 26.

³¹ *The Times*, Londres, V-1840. En Guest: *Fanny Cerrito...*, p. 25.

³² Guest: *Fanny Cerrito...*, p. 26.

³³ Guest: *Fanny Cerrito...*, p. 42.

³⁴ *The Morning Post*, Londres, 15-V-1840.

³⁵ *The Morning Post*, Londres, 15-V-1840.

³⁶ *The Morning Post*, Londres, V-1840. En Guest: *Fanny Cerrito...*, p. 26.

características muy originales a excepción, quizás, del grupo final, que muestra el espíritu y el *coup d'oeil* de un verdadero artista coreográfico"³⁷.



Imagen 99. Cerrito y Guerra en *Le lac des fées*. Londres, 1840. V & A Museum.

La música del ballet era la original de la ópera de Auber, aunque seleccionada y arreglada por Jean Baptiste Nadaud. Un crítico señaló que no habían notado en ella "ninguna melodía notable"³⁸ aunque, más adelante, fue calificada como una "música muy dulce"³⁹.

Los decorados fueron realizados por el escenógrafo inglés William Grieve (1800-44) diseñador habitual del Teatro Real londinense. Grieve pertenecía a una familia de escenógrafos ya que tanto su padre como su hermano trabajaron en diferentes teatros de Londres. El libreto de la puesta en escena londinense solo nos ofrece tres someras indicaciones sobre los decorados en los que debía desarrollarse el ballet. Indica que la acción

³⁷ *The Morning Post*, Londres, 15-V-1840.

³⁸ *The Morning Post*, Londres, 15-V-1840.

³⁹ *The Morning Post*, Londres, VI-1841. En Guest: *Fanny Cerrito...*, p. 33.

transcurre en Alemania, que aparece un lago en el 1^{er} acto, y que el 2^o "representa el Castillo del conde Sternberg"⁴⁰.

La escenografía fue calificada por la prensa como "buena"⁴¹, incluso "magnífica", y varios diarios comentaron que "nunca hemos visto sobre el escenario nada más bonito que la vista del lago, con los grupos de hadas volando literalmente por todas partes y formando ellas mismas grupos espontáneos"⁴² cuyo "efecto resultó muy llamativo"⁴³. Podemos deducir por tanto que, ante la presencia de tantos vuelos de las bailarinas por el escenario, la correcta ejecución de los efectos de maquinaria escénica tuvo una gran importancia. Otro diario añadió que los decorados estaban "a la par con lo que hemos visto desde hace algunos años en el Teatro Real"⁴⁴ de Londres.

En el libreto del estreno no vienen especificados los nombres de los bailarines que se encargaron de interpretar los personajes protagonistas del ballet y observamos que, además, los protagonistas tampoco mantuvieron los mismos nombres que en la ópera homónima de Auber. Por la prensa londinense sabemos que, junto a Antonio Guerra (Arthur) y Fanny Cerrito (Mirza), participaron las bailarinas Pierson, Guerra, Brierstroff y Keppler, y los bailarines Gosselin, Matthieu, O'Brien y Gouriett.⁴⁵

Como podemos deducir, los mayores elogios fueron para la italiana Fanny Cerrito. Se destacó que "bailó maravillosamente"⁴⁶ y que "con su extrema gracia y ligereza, embelesó a cada espectador"⁴⁷ porque "nada podía ser más encantador que la exquisita gracia y delicadeza de su actuación"⁴⁸ con la que hizo creer que "ella misma poseía el poder de las hadas"⁴⁹. En cuanto a su baile se aseguró que, además de maravilloso, fue "tan ligero y boyante que flotaba en la atmósfera como si estuviera sostenida por un elemento sólido"⁵⁰. También se señaló que "su ligereza etérea parecía venir de un espíritu del aire

⁴⁰ Harvard Theatre Coll. TS 5369.271, p. 6.

⁴¹ "The Drama", *Bell's Weekly Messenger*, Londres, 17-V-1840.

⁴² *Evening Chronicle*; *London Evening Standard*; *Morning Chronicle*, Londres, 15-V-1840.

⁴³ "The Drama", *Bell's Weekly Messenger*, Londres, 17-V-1840.

⁴⁴ *The Morning Post*, Londres, 15-V-1840.

⁴⁵ *The Morning Post*, Londres, 30-V-1840.

⁴⁶ *London Evening Standard*, Londres, 15-V-1840.

⁴⁷ "The Drama", *Bell's Weekly Messenger*, Londres, 17-V-1840.

⁴⁸ "The Drama", *Bell's Weekly Messenger*, Londres, 17-V-1840.

⁴⁹ *The Morning Post*, Londres, 15-V-1840.

⁵⁰ *Morning Advertiser*, Londres, 15-V-1840.

más que de un ser humano"⁵¹. Para el crítico del *Times* la italiana "bailó muy bien, literalmente flotaba por el escenario, y descendía sobre las puntas de los dedos de los pies con firmeza"⁵².

El crítico del *Morning Post* explicaba que, durante el *Pas de quatre*, Cerrito "atravesaba el escenario de lado a lado ejecutando unos *jettés battus* en el aire, tan altos y tan fuera de la línea de la perpendicularidad, que su descripción está más allá de nuestras posibilidades". Más adelante precisaba que, además, ejecutaba estos movimientos con "una extraordinaria ligereza que desvanecía toda idea de esfuerzo"⁵³.

Cuando Cerrito bailó su dúo junto a Guerra se señaló que éste la había acompañado muy bien⁵⁴ y se aseguró que "ambos cuerpos parecían estar animados por un alma, por lo sincrónico y armónico que se combinaban sus acciones"⁵⁵, además el bailarín mostraba tanta sutileza en su trabajo de *partenaire* que "parecía que apenas la tocaba, como si la hubiera lanzado al aire, donde ella continuaba volando, mientras que él simplemente guiaba su rumbo"⁵⁶. Del propio Guerra se comentó que "su baile fue admirable"⁵⁷. Tras estos comentarios positivos hacia el protagonista masculino podemos deducir que, afortunadamente, no todos los críticos ingleses del momento compartían esa visión negativa hacia el bailarín y su presencia en los ballets románticos, como hemos visto anteriormente en otro periódico londinense.

⁵¹ *Evening Chronicle* y *Morning Chronicle*, Londres, 15-V-1840.

⁵² *The Times*, Londres, V-1840. En Guest: *Fanny Cerrito...*, p. 25.

⁵³ *The Morning Post*, Londres, 15-V-1840.

⁵⁴ "The Drama", *Bell's Weekly Messenger*, Londres, 17-V-1840.

⁵⁵ *Morning Advertiser*, Londres, 15-V-1840.

⁵⁶ *The Times*, Londres, V-1840. En Guest: *Fanny Cerrito...*, p. 25.

⁵⁷ *Evening Chronicle*, Londres, 15-V-1840.

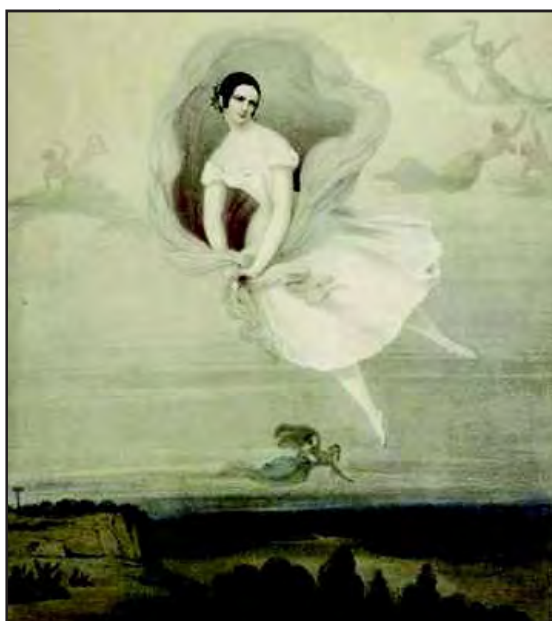


Imagen 100. Cerrito en *Le lac des fées*. V & A Museum.⁵⁸

Cuando en mayo de 1841 Cerrito regresó a Londres, eligió para su nueva presentación ante el público londinense el ballet *Le lac des fées*. Parece que entonces lució una figura “algo más delgada” que en la temporada anterior y se señaló que “había ganado en aplomo y apareció más ligera y flexible que nunca”⁵⁹. Además los periódicos volvieron a destacar casi con unanimidad que su “agilidad era fantástica”, que podía “flotar en el aire a voluntad, combinando una ligereza etérea con un inmenso vigor, descendiendo con firmeza y elasticidad” y continuaban asegurando que, en este ballet, Cerrito “exhibió su arte en todas las formas” porque la “ejecución de cada *pas* era un triunfo”⁶⁰. Se comentó también que durante una escena del 1^{er} acto parecía suspenderse en el aire por sí misma, mientras que en el 2^o llamó especialmente la atención una combinación que realizaba junto a Guerra en la que realizaban “un rápido avance desde el fondo del escenario

⁵⁸ La comercialización de esta litografía se anunció en la prensa como “el elegante retrato de Cerrito como uno de esos fenómenos voladores, que nos asombra y deleita en *Le lac des fées*”. *The Literary Gazette and journal of the belles letters*, Londres, 1-VIII-1840.

⁵⁹ *The Morning Post*, Londres, 19-V-1841.

⁶⁰ *London Evening Standard*; *The Evening Mail*, Londres, 19-V-1841. *The Times*, Londres, V-1841. En Guest: *Fanny Cerrito...*, p. 32.

hacia delante, durante el cual ella demostraba la fuerza más sorprendente, avanzando como si estuviera más volando que bailando"⁶¹.

Durante una de las representaciones de *Le lac des fées* (22-V-1841) se produjo un desencuentro importante entre Antonio Guerra y Pierre François Laporte (1799-1841) entonces empresario del teatro londinense. El motivo de la disputa fue el aumento de sueldo que había solicitado el bailarín y coreógrafo, el cual le fue denegado. Guest explica que por este motivo Guerra no terminó la función y que Laporte debió presentarse ante el público para darles las explicaciones pertinentes. Este hecho produjo que, a partir de la representación del 1 de junio, el *partenaire* de Cerrito en este ballet fuera Albert.⁶²

Además de en Madrid, durante 1843 este ballet también fue representado en el Teatro Alibert de Roma, bajo el título de *Il lago delle fate*⁶³, con la peculiaridad de que esta puesta en escena la realizó la propia Cerrito y, gracias a su "magistral pericia, alcanzó el éxito máximo de aplausos y entusiasmo"⁶⁴. La bailarina también se encargó de la escenificación de *Aglaja* o *Il lago delle fate*⁶⁵ para el Teatro de la Fenice de Venecia, en 1845. Cerrito fue de las pocas bailarinas románticas que, durante los años centrales del siglo XIX, llevó a escena y coreografió varios ballets.



Imagen 101. Grabado tomado del libreto de *Herta* o *Il lago delle fate* coreografiado por Taglioni. Bolonia, 1842.

⁶¹ *London Evening Standard; The Evening Mail*, Londres, 19-V-1841; *The Times*, Londres, V-1841. En Guest: *Fanny Cerrito...*, p. 32.

⁶² Guest: *Fanny Cerrito...*, p. 33.

⁶³ *Bazar di novita artistiche, letterarie e teatrali*, Milán, 1-XI-1843.

⁶⁴ *Bazar di novita artistiche, letterarie e teatrali*, Milán, 29-XI-1843. Ver también el comentario del mismo periódico del 6-XII-1843.

⁶⁵ *Aglaja* o *Il lago delle fate*: ballo fantastico diviso in cinque quadri. Composto e diretto de Fanny Cerrito. La Fenice, Venecia, cuaresma 1845. Harvard Theatre Coll. TS 5369.105 1845.

1.3.1 *El lago de las hadas y su popular galop*

El 20 de diciembre de 1843, solo dos meses después de haberse presentado el ballet *Gisela* en el Teatro del Circo⁶⁶, se estrenaba en este mismo teatro el ballet fantástico en 2 actos titulado *El lago de las hadas*. La primera representación se celebró a beneficio de Marie Guy Stephan y, aunque era la primera vez que esta obra se veía en Madrid, este ballet no suponía una novedad para la bailarina ya que cuando *Le lac des fées* se repuso en Londres en 1841, Guy fue otra de las protagonistas de la coreografía junto a Cerrito. Por lo tanto, aunque ahora en Madrid Guy desempeñaba el papel principal del hada, ya conocía esta obra que había interpretado, además, junto al propio coreógrafo.

En septiembre del mismo año, 1843, el puesto de maestro de baile del Teatro del Circo había sido ocupado por Achille Henry que desarrollaría principalmente una labor de repositor más que de coreógrafo, remontando y adaptando ballets ya existentes a las características técnicas, materiales y humanas del Teatro del Circo. Henry llevó a escena los ballets *la Gypsy o la gitana*, *Gisela o las willis*, *La hija descuidada (La hija mal guardada)* y *La Aurora*. Ignoramos qué sucedió con este maestro de baile porque, a pesar de no haber terminado la temporada teatral, Henry desapareció y la prensa anunció en noviembre de 1843 que el cargo de maestro de baile sería ocupado por el “experto coreógrafo”⁶⁷ José Villa, “que goza de un nombre bastante célebre y ha sido contratado para el Teatro del Circo de Madrid, a donde llegará en breve, residiendo hasta marzo de 1844”⁶⁸.

En realidad este José Villa no era otro que el italiano Giuseppe Villa, quien antes de venir a España ya había trabajado en diferentes teatros de Italia⁶⁹, tanto como bailarín como maestro de baile. Así que fue Villa el encargado de escenificar en Madrid *El lago de las hadas*. El libreto madrileño

⁶⁶ El estreno de *Gisela* tuvo lugar el 25-X-1843.

⁶⁷ *Il Censore Universale dei Teatri*, 9-III-1836.

⁶⁸ “Crónica Extranjera, Milán”, *La Iberia Musical*, XI-1843.

⁶⁹ En el San Carlo de Nápoles (1834), en Cremona y en el Teatro Nuevo de Padua (1835), en el Teatro Apolo de Roma y en el de Vicenza (1836), en Mantua (1837), en la Scala de Milán (1842) y en Trieste (1843).

señala que el ballet se había "representado por primera vez en el gran Teatro de la Reina de Londres el 17 de mayo de 1841"⁷⁰. Debemos precisar que esta fecha no es del todo correcta ya que no se refiere a la fecha real del estreno del ballet (14-V-1840) sino a la de la segunda temporada en la que se escenificó el ballet en Londres.

Cuando se compara el libreto original londinense⁷¹ con el de Madrid observamos que son prácticamente iguales, aunque entre ellos existen algunas diferencias que debemos señalar. En primer lugar la versión original solo se divide en 2 actos, sin escenas. Mientras que la de Madrid divide sus 2 actos en 4 y 9 escenas respectivamente. El libreto madrileño añade además, antes del propio argumento, una introducción aclaratoria que sitúa la historia dentro de la tradición de los cuentos y baladas alemanes e incluye un resumen el argumento del ballet.

Durante el 1^{er} acto, Arthur "decide quedarse [solo] en busca de aventura", mientras que el libreto de Madrid dice que Ernesto "embebido con la vista del lago y admirado por lo extraordinario de este sitio, no se apercibe que se queda solo"⁷². Más adelante, el libreto del Circo explica que las hadas hacen su aparición junto a "una música armoniosa que parece salir del medio de las aguas"⁷³, mientras que la versión original no menciona ninguna música que acompañe a las hadas. Cuando éstas deciden desaparecer, en el original lo hacen "asustadas" porque escuchan que el resto de jóvenes regresan en busca de Arthur que se ha quedado rezagado. Sin embargo en Madrid "la música armoniosa que antes se oyera en el fondo del agua, vuelve a oírse de nuevo, es la señal que llama a las hadas; todas cogen sus velos y desaparecen"⁷⁴. Cuando el hada Mirza no encuentra su velo, y por tanto no puede regresar con sus compañeras les pide ayuda, pero ellas la ignoran y abandonan a su suerte. Esta situación no se presenta en el libreto de Madrid.

Al final del 1^{er} acto, aunque la acción que se plantea en ambos ballets es la misma, se explica de manera muy diferente en los dos libretos. Además en el de Madrid se hace una clara alusión al *Paso de la sombra*, que sin embargo no

⁷⁰ BNE, T/ 25189.

⁷¹ Harvard Theatre Coll. TS 5369.271.

⁷² BNE, T/ 25189.

⁷³ BNE, T/ 25189.

⁷⁴ BNE, T/ 25189.

aparece reflejado en el libreto inglés. Por otra parte, el original señala que el hada se viste como una pastora o campesina, hecho que no se indica en el de Madrid.

Libreto original Londres	Libreto Madrid
Mirza, reducida a la condición de una simple mortal, asume el atuendo que dejó el joven pastor, y trata de buscar en la tierra la existencia que ha perdido en el reino de las hadas. ⁷⁵	La noche se aproxima, la pálida luz de la argentada luna refleja sobre el suelo; la reina de las hadas asustada de su sombra misma, en vano quiere huir, hasta que desengañada, la misma sombra le sirve de juguete. Por fin, viéndose absolutamente imposibilitada de reunirse a sus compañeras se decide a pedir hospitalidad en este mundo.

Al comienzo del 2º acto el libreto original nos informa que la acción tiene lugar “en el castillo del conde”, mientras que en Madrid sucede en “una plaza pública” y el castillo solo se ve al fondo.

La aparición del hada como mortal, durante este 2º acto, es diferente en ambas obras. En el original Mirza aparece como una sirvienta del conde, padrino de la novia, que debe ayudar a Josseline con algunos de los preparativos de su boda. Además el libreto nos cuenta cómo el hada ha llegado hasta allí. Sin embargo en el de Madrid vemos que el hada llega a casa de la novia casi en el momento de la boda y que anteriormente no había sido recogida por el conde. De hecho, en la escena VII del libreto madrileño se señala que cuando “el señor de la aldea llega acompañado de una numerosa comitiva, al ver a la desconocida pregunta quién sea tan hermosa joven”⁷⁶. Es entonces, y no antes, cuando le ofrece “asilo”.

Libreto original Londres	Libreto Madrid
Tras haber sido encontrada en los territorios del Conde, errante y desconocida, él mismo la había reclamado como su esclava e incluida entre sus sirvientes. ⁷⁷	La reina de las hadas, disfrazada de labradora viene a pedir asilo. Edorina le hace mil preguntas, y persuadida de que es una infeliz joven que ha perdido su camino, la admite en su casa.

⁷⁵ Harvard Theatre Coll. TS 5369.271, p. 5.

⁷⁶ BNE, T/ 25189.

⁷⁷ Harvard Theatre Coll. TS 5369.271, p. 6.

Cuando está a punto de celebrarse la boda, Arthur, convencido de que la sirvienta es en realidad el hada que vio en el lago y de la que se ha quedado prendado, le ofrece “que si ella se convierte en su esposa, romperá el compromiso previsto”⁷⁸. Esta proposición no aparece en el libreto de Madrid. Ante tal oferta el hada debe explicarse, y así lo hace en el libreto original, mientras que en el madrileño, y en forma de diálogo, al principio lo niega todo y luego someramente se descubre.

Libreto original Londres	Libreto Madrid
Mirza explica que, bajo su apariencia mortal ella no es sino un espíritu desprovisto de su velo mágico y condenado a los sufrimientos de la esclavitud. ⁷⁹	El hada dice: <i>“No es cierto, yo soy una joven a quien acaba de dar hospitalidad la dueña de esta casa.</i> <i>-No, no replica Ernesto, sois vos la bella encantada a quien yo vi bailar con tanta gracia. Después de mil réplicas la incauta se descubre a Ernesto”.</i>

La última diferencia que encontramos tiene lugar al final del ballet, antes de que el hada logre apoderarse de su velo y volver a su mundo. En la versión original es el conde quien está a punto de colocárselo a Josseline en la cabeza, mientras que en la versión madrileña es la propia hada, que recordemos que tiene la apariencia de una simple sirvienta, quien se ofrece a ponérselo para intentar recuperarlo.

Libreto original Londres	Libreto Madrid
El conde está a punto de colocar el velo nupcial y una guirnalda en la cabeza de la novia (...) cuando el hada apoderándose de su propiedad alza el vuelo a las moradas de la fantasía.	El hada (...) reconoce su velo en manos de la labradora, resuelve apoderarse de su precioso talismán. Con esta idea ofrece sus servicios a la novia para ayudarla a ponerse el velo. La incauta Edorina consiente, y fingiendo el hada que va a arreglarlo sobre la cabeza de la labradora, lo pone sobre la suya y desaparece.

⁷⁸ Harvard Theatre Coll. TS 5369.271, p. 7.

⁷⁹ Harvard Theatre Coll. TS 5369.271, p. 7.

En cuanto a las danzas que componían el ballet, el libreto madrileño nos informa de cuáles eran y de quiénes eran sus intérpretes.

	Danzas	Intérpretes
Acto 1º	<i>Bailables</i>	Guy Stephan y mujeres del cuerpo de baile
Acto 2º	<i>Introducción</i>	José Villa y dieciséis parejas de segundos bailarines y los alumnos María Edo, Petra Alegría y José Rico
	<i>Cuarteto</i>	Guy Stephan, Alegría, Edo y Tomás Ferranti
	<i>Bailable</i>	José Villa y veinticuatro alumnos
	<i>Paso a dos</i>	Melania Duval y Denisse
	<i>Galop de la pandereta</i>	Guy Stephan y Ferranti

Llama la atención el hecho de que tratándose de un ballet plenamente romántico, tanto por su temática como por su estética y estilo, en los que siempre se ha creído que el protagonismo era exclusivamente femenino, el coreógrafo creara dos piezas para ser protagonizadas por él mismo y ejecutadas junto al cuerpo de baile y a los alumnos de la Academia. La primera de ellas, la *Introducción*, posiblemente tuviera más elementos de pantomima que de baile como tal, pero la segunda no cabe duda que era una danza ya que incluso viene titulada como *Bailable*. No hemos podido averiguar si la producción inglesa original contenía estas dos danzas, aunque nos inclinamos a pensar que no ya que, al estar protagonizadas por Villa, encargado además de llevar a escena el ballet en Madrid, él mismo debió de crearlas para su propio lucimiento.

Como hemos visto, la producción madrileña también mantuvo el famoso *Paso a cuatro* o *Cuarteto* que proporcionó tantos éxitos a Cerrito. Además, en un momento del 2º acto el libreto del Circo señala que "el Sr. da la orden de empezar el baile y convida a su nueva protegida [el hada en su forma mortal] a tomar parte en él"⁸⁰, aquí podría estar refiriéndose precisamente al *Cuarteto*. Debemos señalar que esta indicación no aparece en la versión original. Por otra parte, el ballet escenificado en Madrid finalizaba con el famoso *Galop de la pandereta* interpretado por Guy y Ferrante.

⁸⁰ BNE, T/ 25189.

La música utilizada en Madrid partía de la original de Auber, seleccionada y arreglada por Jean Baptiste Nadaud en Londres y además contaba, como era habitual en muchos de los ballets representados en el Teatro del Circo, con la intervención de Skoczupole. Podemos deducir que cada aparición de las hadas estaba asociada a un mismo tema musical, ya que hemos visto que el libreto de Madrid explica que la llegada de las hadas estaba precedida por “una música armoniosa que parece salir del medio de las aguas”, música que se repetía cuando iban a desaparecer.

A los pocos días del estreno, en enero de 1844⁸¹, ya se comercializara en los almacenes de música de la capital la reducción a piano del famoso *Galop de la pandereta* bailado por Guy Stephan, que se convirtió en una pieza indispensable en los salones y bailes madrileños. Además este *Galop* fue interpretado también en actos de otro tipo. Por ejemplo, en abril de 1844 se celebró un convite presidido por Narváez en el que participaron oficiales de los diferentes ejércitos. Después de que la comitiva llegara al Palacio Real, seguida por "los músicos de todos los regimientos", interpretaron allí "un himno militar dedicado a la reina M^a Cristina, compuesto por Carnicer y con letra de Bretón de los Herreros; (...) una Sinfonía oriental del mismo autor, luego varias canciones populares y para concluir el *Galop* del baile *El lago de las hadas*". Parece ser que el efecto que causaron estas piezas fue tremendo porque el mismo cronista señalaba que habían sido "tocadas por seiscientos músicos y trescientos tambores"⁸².

Por otra parte, algunas de las funciones que se celebraron en el Teatro del Instituto durante el mes de abril de 1848 comenzaron con la *Sinfonía* de *El lago de las hadas*.

Los decorados y la maquinaria del ballet estuvieron a cargo de Eusebio Lucini y de los trajes se encargó José Foresti. La prensa anunció que se “estrenarían tres decoraciones nuevas”⁸³. En el libreto de Madrid se indican algunos de los decorados en los que se desarrollaban las diferentes escenas. Para el 1^{er} acto señala que el teatro "representa un sitio inculto, rodeado de árboles silvestres; en el fondo un profundo lago y algún sendero por medio de

⁸¹ *Diario de Avisos de Madrid*, 16-I-1844.

⁸² *La Posdata*, 10-IV-1844.

⁸³ *Diario de Avisos de Madrid*, 21-12-1843.

las breñas". Al comienzo del 2º acto dice que el teatro "representa la plaza pública de un lugarcillo, a la derecha del espectador una casa de labradores, al fondo un palacio con sus almenas", además este acto concluye con la transformación del escenario y la aparición del "interior del lago donde habitan las hadas"⁸⁴.

En cuanto a la maquinaria escénica fueron necesarios varios trucos para hacer posibles los efectos previstos en el ballet, algunos de ellos incluso aparecen indicados en el libreto. Por ejemplo en la 2ª escena del 1º acto señala que "la reina de las hadas, por la virtud de su velo mágico, se elevaba del centro de las aguas"⁸⁵. También encontramos la descripción de un efecto de iluminación, cuando en la 4ª escena del mismo acto el libreto indica que "la pálida luz de la argentada luna [se] refleja sobre el suelo" lo que hace que la reina de las hadas "asustada de su sombra misma, en vano quiere huir, hasta que desengañada, la misma sombra le sirve de juguete"⁸⁶. Este mismo efecto sería empleado en 1843 en otro ballet estrenado en Londres, *La Ondina*⁸⁷, donde la protagonista interpretaba el llamado *Paso de la sombra* en el que también jugueteaba con su propio reflejo.

Como sucede en la versión original londinense, los nombres de los personajes de la versión madrileña no coinciden con los de la ópera y tampoco son los mismos que en la de Londres. Además según el libreto inglés Arthur, el protagonista masculino, es "un estudiante en la Universidad", mientras que de Ernesto, nombre del protagonista en el libreto madrileño, solo se dice que es un joven.

Personaje	Intérpretes
Ernesto , joven	Tomasso Ferrante
Su amigo	Giovanni Piatti
Un pastorcillo	-
Edorina , novia de Ernesto	Melania Duval
La reina de las hadas	Marie Guy Stephan
Las hadas, labradores, pajes y criados	Cuerpo de baile
Otros jóvenes	Cuerpo de baile

⁸⁴ BNE, T/ 25189.

⁸⁵ BNE, T/ 25189.

⁸⁶ BNE, T/ 25189.

⁸⁷ *Ondina o la náyade* estrenado en el Teatro Real de Londres el 22-VI-1843, con libreto y coreografía de Jules Perrot y música de Cesare Pugni. Este ballet se representó en Madrid en julio de 1845.

Además de Guy Stephan otras de las bailarinas protagonistas fue Melania Duval, que interpretó en el ballet un paso a dos junto a Denisse. Antes de venir a Madrid Duval había trabajado en Londres (1826) ciudad a la que regresó en 1845 y 1848. También actuó en Lyon (1837) y como primera bailarina de demi-carácter en la Ópera de Bruselas (1839-40). En abril y mayo de 1844 Duval y Denisse ya no formaban parte de la compañía del Teatro del Circo y los encontramos como primeros bailarines del Teatro Principal de Valencia.

1.3.2 El sorprendente éxito de *El lago de las hadas* en Madrid

El hecho de que el nuevo ballet se hubiera estrenado en Madrid muy poco tiempo después de *Gisela*, una gran obra romántica similar en cuanto a estilo y argumento, también fantástico, pudo provocar que tras el estreno de *El lago de las hadas* un diario señalara que “la composición es muy insulsa” y que “no podía compararse a la *Gisela*”⁸⁸. Otro cronista se lamentaba incluso de que “el público que sabe apreciar lo bueno algunas veces llega a aplaudir también lo que no se lo merece”⁸⁹.

Sin embargo otros cronistas de la capital comentaron que se trataba de un ballet “precioso”⁹⁰, “bastante “lucido” y que el teatro había estado “completamente lleno”⁹¹, como también sucedió en las siguientes representaciones.⁹² Otro crítico explicaba que desde su diario no podían sino “recomendar a nuestros lectores un espectáculo que seguramente no tendrán en todo tiempo”⁹³. En enero de 1844 se comentaba que *El lago de las hadas* “seguía llamando la atención del público madrileño”⁹⁴ y en mayo se seguía

⁸⁸ *La Iberia Musical y Literaria*, 24-XII-1843.

⁸⁹ “Boletín de Madrid”, *El Espectador*, 31-XII-1843.

⁹⁰ *El Laberinto*, 16-I-1844.

⁹¹ “El lago de las hadas”, *La Posdata*, 26-XII-1843.

⁹² *La Posdata*, 11-I-1844.

⁹³ “Boletín de Madrid”, *El Espectador*, 31-XII-1843.

⁹⁴ *La Posdata*, 29-XII-1843.

afirmando que el teatro había estado "concurridísimo a pesar de la multitud de veces que se había dado"⁹⁵ este ballet en el Circo.

Desde el punto de vista coreográfico se señaló que el nuevo ballet contenía "pasos hermosos de veras como *el de la luna*", que según un crítico estaba "lleno de vaguedad y de invención". Y el "*Galop de la pandereta* en [el] que rebosa la animación y vivacidad más extremada"⁹⁶.

Parece que la música del ballet no fue muy bien recibida ya que se publicó que era "monótona y de muy poco gusto"⁹⁷. Lamentablemente en la prensa no se hicieron más comentarios sobre ella.

Sin embargo los decorados "no desagradaron"⁹⁸ ni al público ni a la crítica ya que el espectáculo estuvo "exornado con propiedad tanto de trajes como de decoraciones"⁹⁹, que fueron consideradas como "buenas"¹⁰⁰. Se destacó especialmente "la decoración final" del ballet porque era "de mucho efecto"¹⁰¹ y estaba "perfectamente entendida"¹⁰². Si bien un semanario aconsejaba que no se cerrara "tan pronto el telón porque el público no tiene lugar a disfrutarla"¹⁰³. Lucini, autor de la escenografía, también fue muy aplaudido por esta "fantástica y hermosa"¹⁰⁴ decoración, mientras que el cronista de *La Posdata* se sorprendía de que el escenógrafo no hubiera sido llamado a la escena para recibir sus correspondientes aplausos.¹⁰⁵

Dentro de los efectos de maquinaria se comentó que Guy Stephan aparecía en escena "brotando de la espuma como la Venus del poeta"¹⁰⁶. También se señaló el efecto de iluminación que se utilizaba en la 4ª escena del 1º acto donde el reflejo de la luna se veía sobre el suelo y se celebró porque "la luz de la luna estaba muy bien figurada", aunque se añadió que si ésta

⁹⁵ "Crónica de Teatros", *El Clamor Público*, 10-V-1844.

⁹⁶ *El Laberinto*, 16-I-1844.

⁹⁷ "El lago de las hadas", *La Posdata*, 26-XII-1843.

⁹⁸ *La Iberia Musical y Literaria*, 24-XII-1843.

⁹⁹ *El Laberinto*, 16-I-1844.

¹⁰⁰ "El lago de las hadas", *La Posdata*, 26-XII-1843.

¹⁰¹ *Revista de teatros*, 25-XII-1843.

¹⁰² "El lago de las hadas", *La Posdata*, 26-XII-1843.

¹⁰³ *El Laberinto*, 16-I-1844.

¹⁰⁴ *El Laberinto*, 16-I-1844.

¹⁰⁵ "El lago de las hadas", *La Posdata*, 26-XII-1843.

¹⁰⁶ "Boletín de Madrid", *El Espectador*, 31-XII-1843.

hubiera tenido "un poco más de serenidad en su resplandor" todavía se habría logrado más la ilusión.¹⁰⁷

Tras el estreno la prensa señaló que la "acreditada" Guy Stephan había recogido una "abundantísima cosecha de aplausos" porque había ejecutado "pasos nuevos de suma dificultad"¹⁰⁸ y "en todos ellos la protagonista estuvo felicísima"¹⁰⁹. La bailarina recibió estos "bien merecidos aplausos en los diversos pasos que ejecutó con suma ligereza y gracia", e incluso tuvo que "repetir alguno de ellos a petición del público"¹¹⁰. Además se comentó que estos "esfuerzos" de la bailarina fueron "acogidos con un entusiasmo imposible de describir"¹¹¹. Un cronista afirmó que cada noche que la bailarina se presentaba ante el público "obtenía nuevos triunfos"¹¹² y destacó la buena ejecución del *Paso de la sombra* y del *Paso de la pandereta*, que la Guy había tenido que repetir, "a petición del público"¹¹³, casi todas las noches que se había escenificado el ballet. De hecho, cuando en mayo 1844 Guy no pudo repetir este baile por "hallarse bastante indispuesta"¹¹⁴, esta novedad fue señalada por un cronista por lo excepcional y poco habitual que era. Aunque días más tarde se aseguró que en las últimas representaciones del ballet la Guy "estuvo feliz como siempre, arrancando numerosos aplausos"¹¹⁵.

En el diario progresista *El Espectador* añadieron tras el estreno que la "digna y linda" Guy Stephan había interpretado este ballet "con toda la voluptuosidad y encanto que pudiera soñar una fantasía oriental en esos seres fabulosos moradores de las aguas", y que desde que hacía su aparición en la escena "brotando de la espuma como la Venus del poeta y hasta que se la ve cruzando el lago de luz" con que termina el 2º y último acto, la bailarina se presentaba ante los espectadores como "una verdadera ilusión llevada y columpiada a merced de los aires, más bien que un ser humano con toda la pequeñez de la realidad"¹¹⁶. Quizás por esta imagen irreal que transmitía la

¹⁰⁷ *El Laberinto*, 16-I-1844.

¹⁰⁸ *La Iberia Musical y Literaria*, 24-XII-1843.

¹⁰⁹ *El Laberinto*, 16-I-1844.

¹¹⁰ *Revista de teatros*, 25-XII-1843.

¹¹¹ "Boletín de Madrid", *El Espectador*, 31-XII-1843.

¹¹² *La Posdata*, 29-XII-1843; "Boletín de Madrid", *El Espectador*, 31-XII-1843.

¹¹³ "El lago de las hadas", *La Posdata*, 26-XII-1843.

¹¹⁴ "Crónica de Teatros", *El Clamor Público*, 10-V-1844.

¹¹⁵ "Crónica de Teatros", *El Clamor Público*, 24-V-1844.

¹¹⁶ "Boletín de Madrid", *El Espectador*, 31-XII-1843.

bailarina, y porque había logrado "excitar en el público madrileño un entusiasmo sin igual, si bien merecido y fundado por el extraordinario mérito de esta joven"¹¹⁷, en febrero de 1844 la Guy fue calificada como "verdadera hada benéfica para la empresa"¹¹⁸ del Teatro del Circo.

Tras el estreno del ballet también recibieron sus correspondientes aplausos la pareja formada por los primeros bailarines de la compañía Melania Duval y Denisse, que interpretaron un paso a dos en el que "ejecutaron pasos de mucho gusto"¹¹⁹. Duval además demostró su "maestría y alcanzó justos testimonios de aprobación"¹²⁰. Esta misma pareja había ejecutado otro paso a dos en la escenificación de *Gisela*. La bailarina se había ido ganando el aprecio del público "tanto por la amabilidad con que se presta al desempeño de todo género de papeles" a pesar de no ser de su categoría, "cuanto por la seguridad, gracia y elegancia con que ejecuta los pasos más difíciles y las escena pantomímicas"¹²¹.

A finales de enero de 1844 se produjo un curioso acontecimiento social que fue oportunamente recogido tanto por la prensa nacional como extranjera.¹²² La reina Isabel II y su hermana asistieron a una representación de *El lago de las hadas* protagonizado por Guy. A la reina le agradó tanto su actuación que pidió la repetición del *Paso de las panderetas* y, días después, recibió a la bailarina en Palacio y además de señalarle "lo complacida que había quedado con la representación" del ballet, le entregó "un magnífico alfiler de brillantes"¹²³. La *Revista de Teatros* añadió que "la reina le habló en francés manifestándola con el mayor agrado lo satisfecha que había quedado de su mérito artístico"¹²⁴.

El lago de las hadas fue un ballet muy bien acogido por el público que asistía habitualmente al Circo. El hecho de haberse estrenado muy próximo

¹¹⁷ *El Laberinto*, 16-I-1844.

¹¹⁸ *El Heraldo*, 18-II-1844.

¹¹⁹ *La Iberia Musical y Literaria*, 24-XII-1843.

¹²⁰ *El Laberinto*, 16-I-1844.

¹²¹ *Eco del Comercio*, 9-XII-1843.

¹²² Esta noticia fue publicada por *La Presse*, París, 7-II-1844.

¹²³ "Revista de la Quincena", *El Laberinto*. 1-II-1844.

¹²⁴ *Revista de Teatros*, 28-I-1844.

temporalmente a la famosa y alabada *Gisela* podría llevarnos a pensar que este ballet quedaría en mal lugar o por lo menos que fuera peor acogido, pero esto no fue así ya que llegó a convertirse en el segundo ballet más representado en el Teatro del Circo entre 1843-50, alcanzando más de sesenta representaciones.

Como ejemplo de la relevancia y popularidad que alcanzó este ballet dentro de la sociedad madrileña encontramos que, en 1845, Martínez Villergas publicó en un semanario satírico de la capital, más partidario de lo nacional frente a las modas extranjeras, una *Letrilla* titulada “*Cabriolas, El lago de las hadas*” y compuesta por estrofas que decían lo siguiente:

Cosa extraña vive el cielo,
es ver a la Guy llorando
y de tristeza bailando
cuando le quitan el velo.

La pantomima hechicera
podrá valer un caudal:
más si es su sal extranjera
no quiero extranjera sal.¹²⁵

Esta letrilla venía además ilustrada con la siguiente caricatura.



Imagen 102. Caricatura publicada en *El Fandango*, 15-IV-1845.

Otro ejemplo de lo familiar que resultaba este ballet para los madrileños lo observamos en una crónica sobre toros publicada en 1846 donde el cronista afirmaba que el corregidor de la corrida hacía “más piruetas que la Guy en *El lago de las hadas*”¹²⁶.

¹²⁵ “*Cabriolas, El lago de las hadas*”, *El Fandango*, 15-IV-1845.

¹²⁶ “*Toros*”, *Eco del Comercio*, 28-VI-1846.

Por otra parte, el *Galop de la pandereta* que se bailaba en este ballet era una pieza habitual del repertorio de Guy Stephan quien lo interpretó por diferentes ciudades españolas como Zaragoza (sep. 1848) y Santiago de Compostela (jul. 1851). En 1850 incluso la bailarina bolera Petra Cámara se atrevió a interpretarlo en el Teatro de Variedades, en una versión "corregida y aumentada" por Antonio Ruiz, baile que debía ser repetido todas las noches que se ejecutaba.¹²⁷

Pero debemos señalar que en ballet *El lago de las hadas* no se representó exclusivamente en Madrid ya que, a finales de 1845 la compañía francesa de baile que estaba trabajando en el teatro de Zaragoza lo interpretó, protagonizado por el matrimonio Albert-Bellon. Según comentó la prensa, durante el 2º acto "el público se entusiasmó extraordinariamente", aplaudiendo a la pareja protagonista "hasta con delirio"¹²⁸.

En la primavera de 1848 fue Guy Stephan quien, al terminar sus compromisos con el Teatro del Circo, representó en Valencia *El lago de las hadas*. Y cuando Guy regresó a Madrid, en marzo de 1850, volvió a interpretarlo en el denominado ahora Teatro de la Ópera. La prensa comentó que éste era uno de los ballets "en que más se ha lucido la Guy y ha recibido mayores aplausos"¹²⁹ y en el que, como en *Gisela*, la bailarina "siempre era bien recibida"¹³⁰. Como podemos observar en el siguiente cuadro, los bailables que componían ahora *El lago de las hadas*¹³¹ habían variado algo respecto a la producción madrileña de 1843. En primer lugar resulta evidente que contenía más danzas, se habían eliminado las dos intervenciones protagonizadas por Villa, el maestro de baile del teatro que puso en escena entonces el ballet, y por último se había introducido, quizás a modo de reclamo para el público, el conocido *Vals de Alba Flor* estrenado en 1847 y que Guy también bailaba habitualmente.

¹²⁷ *La Nación*, 21-X y *El Popular*, 23-X-1850.

¹²⁸ *El Heraldo*, 1-I-1846.

¹²⁹ *El Popular*, 20-III-1850.

¹³⁰ *La Época* y *El Popular*, 3-V-1850.

¹³¹ *La Época* y el *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 20-III-1850. *El Popular*, 21-III-1850.

	Danzas del ballet en 1843	Danzas del ballet en 1850
Acto 1º	Bailable, Guy Stephan y mujeres del cuerpo de baile	Introducción y gran baile, Guy Stephan, Villeti, Malasaña y mujeres del cuerpo de baile
		Paso de la sombra, Guy Stephan
Acto 2º	Introducción, José Villa y dieciséis parejas de segundos bailarines y los alumnos María Edo, Petra Alegría y José Rico.	Bailable por el cuerpo de baile
	Cuarteto, Guy Stephan, Alegría, Edo y Tomás Ferranti	Cuarteto, Guy Stephan, Edo, Villeti y Massot
	Bailable, José Villa y veinticuatro alumnos	Bailable por veinticuatro alumnos
	Paso a dos, Melania Duval y Denisse	
	Galop de la pandereta, Guy Stephan y Ferranti	La pandereta, Guy Stephan y Massot
		Paso a tres, Edo, Villeti y Rico
		Vals de Albaflor, Guy, Massot y Appiani

En esta ocasión la prensa señaló que todas "las localidades estuvieron ocupadas" y que "el público aplaudió estrepitosamente a la sílfide que sigue mereciendo sus favores", porque la Guy "estuvo graciosa y linda como siempre en la escena donde persigue su propia sombra"¹³². También se señaló que la "graciosa" bailarina había sido "tan aplaudida como en sus mejores tiempos, especialmente en el *Paso de la pandereta*" donde había estado "inimitable"¹³³. Respecto a la puesta en escena, este mismo diario señaló que el ballet se había presentado "con lujo" y destacó especialmente "la inteligencia y buena dirección de Appiani"¹³⁴ a la hora de componer los bailables. Otro crítico comentó que, en esta ocasión, "el antiquísimo *Vals de Alba Flor*, revisto, corregido, aumentado y perfectamente desempeñado" por Appiani, Guy y Massot, había sido "el único paso que el público había hecho repetir"¹³⁵ en el ballet.

¹³² "Gacetilla. Teatro del Circo", *La España*, 22-III-1850.

¹³³ *El Heraldo*, 22-III-1850.

¹³⁴ *El Heraldo*, 22-III-1850.

¹³⁵ *La España*, 24-III-1850.

Cuando Guy Stephan regresó a Madrid en 1858, aunque entonces actuó en el Teatro del Príncipe¹³⁶, volvió a incluir en su repertorio *El lago de las hadas*. Parece que el público quedó nuevamente muy complacido y los bailarines “fueron aplaudidos en repetidas ocasiones”¹³⁷.

¹³⁶ *La España y El Clamor Público*, 11-IV-1858.

¹³⁷ *La España*, 11-IV-1858.

1.4 *La Péri*, un ballet oriental

En las antiguas leyendas persas e indias las pérís son, más o menos, el equivalente a las hadas en nuestras novelas de caballerías. Son criaturas encantadoras y perfectas, modelos de perfección física y moral¹ que representan lo más volátil, lo más vaporoso y lo más ideal de la mujer.² Théophile Gautier fue el encargado de elaborar el libreto del nuevo ballet, ambientado en El Cairo, y cuya protagonista era precisamente una péri, una "willi de oriente"³.

El ballet en dos actos *La Péri* se estrenó en julio de 1843 en la Ópera de París. Cuando se lee el libreto⁴ resulta evidente que coincide con ciertos elementos presentes en ballets como *La Sylphide* o *La révolte au sérail*⁵, ambientado en la Granada musulmana. Nos recuerda a *La Sylphide* a través de la protagonista. Ambas son seres sobrenaturales alados que se hacen visibles solo a un personaje real/mortal masculino y tanto la Sílfide como la Péri se enamoran de él. Además tratan de llevar al enamorado a su mundo irreal.

Pero existen dos diferencias importantes entre *La Péri* y *La Sylphide*, e incluso *Giselle*. La primera es que en este caso el personaje masculino sí muere, más bien se deja sacrificar, y gracias a esa prueba de amor verdadero conseguirá reunirse con su amada para siempre en el reino de las pérís. La segunda diferencia se debe a que la Péri no se conforma con ser amada solo con su aspecto sobrenatural, sino que decide poner a prueba a Achmet y comprobar si la amaría también siendo una mortal, para lo que asume – gracias a uno de esos giros fantásticos tan comunes en los argumentos de los ballets románticos, o como dice el libreto madrileño "por un efecto de su mágico poder" – la identidad de Léila, una esclava huida del harem del pachá que resulta asesinada. Por este motivo el ballet estuvo a punto de titularse

¹ *La Péri*, 1843. BNF, 4-YTH-3264 (A). Se trata de una versión reducida del argumento, además tiene una errata en la fecha del estreno del ballet, que fue el 17 de julio y no el 17 de abril.

² *Le Compositeur*, París, 25-VII-1843.

³ *Le Ménestrel*, París, 23-VII-1843.

⁴ *La Péri*, París 1843 (BNE, T/11523). Este libreto contiene la versión completa del argumento.

⁵ Ballet en tres actos con coreografía de F. Taglioni, música de Th. Labarre y libreto de Scribe. París, 1833. Protagonizado por María Taglioni. Con decorados de Ciceri, Léger, Feuchère y Despléchin y vestuario de Duponchel.

Léila o la Péri, de hecho, algunas crónicas parisinas del estreno –como la de la *L'Illustration*, 22-VII-1843– utilizaron precisamente este título para el ballet.

La primera similitud con *La révolte au sérail* la encontramos en que los dos ballets tienen una ambientación árabe. Por otra parte, tanto la primera escena de *La Péri* como el comienzo del 2º acto de *La révolte au sérail* transcurren en el harem donde las mujeres realizan su *toilette* siempre bajo la supervisión del jefe del mismo, Roucem en *La Péri* y Myssouf en *La révolte*. En ambos ballets están presentes los poderes mágicos de un talismán: en *La Péri* es una de las estrellas que se quita la joven de su diadema⁶ y que le entrega a Achmet, mientras que en *La révolte* es un bouquet de flores que una esclava – que en realidad es un hada de incógnito– le entrega a la protagonista. En las dos obras este objeto mágico les proporcionará a los protagonistas aquello que no pueden obtener en el mundo real. En el caso de Achmet, cada vez que bese la estrella la Péri se le aparecerá, mientras que Zulma, cada vez que agite su bouquet conseguirá armas con las que poder luchar contra el sultán que la tiene retenida en el harem. Evidentemente, también encontramos similitudes entre la huida de Léila y la de Zulma, acompañada esta última por el resto de las mujeres del harem.

Tampoco debemos olvidar la similitud entre la escena de la venta de esclavas que aparecía en *Le diable amoureux* (1840), ballet que se mantenía todavía en el repertorio de la Ópera parisina, con la escena también de venta de mujeres que se incluyó en *La Péri*.

Por otra parte, Krasovskaya ha señalado la influencia que tuvo la obra poética *Les Orientales* de Victor Hugo en Gautier, quien tomó los títulos de dos composiciones de este ciclo para dar nombre a dos de los protagonistas del ballet: a la pérfida Nourmahal, de *Nourmahal la pelirroja*, y al protagonista masculino del *Sultán Achmet*.⁷

⁶ Como se puede ver en los figurines y grabados, el personaje de la Péri suele aparecer representado con una corona de estrellas.

⁷ Vera Krasovskaya: *Zapadnoevropejskij baletnyj teatr. Ocherki istorii. Romantizm (El ballet en Europa occidental. Romanticismo)*. Moscú: ART, 1996, p. 17.

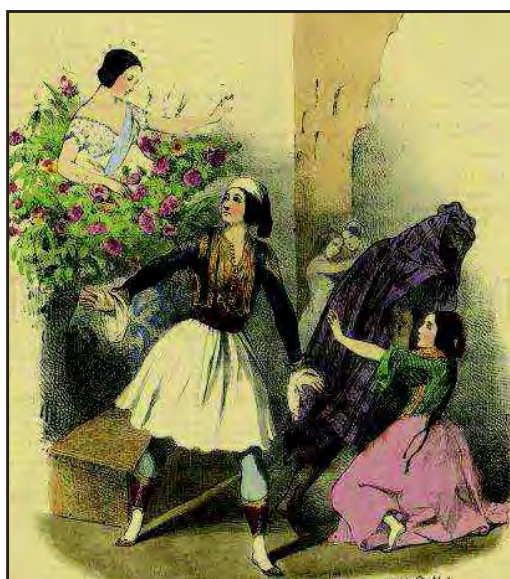


Imagen 103. Grabado coloreado de V. Dollet de la última escena del 1^{er} acto. La Péri se aparece ante Achmet, Roucem y Nourmahal. 1843, Biblioteca Nacional de Francia.

La coreografía de *La Péri* fue realizada por Jean Coralli (1779-1854). Entre 1815-22 Coralli creó varios ballets en Milán, Londres y Marsella. Fue bailarín y maestro de baile del Teatro de la Porte Saint-Martin de 1824-30, momento en el que pasó a la Ópera de París. La recepción de sus más de treinta coreografías fue muy variada y, entre ellas, *Le diable boiteux*, *Giselle* y *La Péri* fueron grandes éxitos. Muchos de sus ballets se representaron por toda Europa y algunos también se vieron en el Teatro del Circo de Madrid.

Parece que los grupos coreográficos creados por Coralli para este ballet "nunca fueron más frescos, más elegantes, más juveniles"⁸ y merecía sus correspondientes elogios "por la feliz composición de la coreografía"⁹. Para el crítico de *Le Constitutionnel* el coreógrafo había "imaginado mil grupos deliciosos, mil pasos encantadores"¹⁰. Destacaron varias danzas en el ballet, como el *Kiosco de cashmeres* del que salían las cuatro bailarinas europeas para ejecutar su baile, que para Gautier era "de una invención encantadora" y que para otro diario fue "una idea ingeniosa ejecutada muy hábilmente"¹¹. El *Paso*

⁸ Théophile Gautier: *La Presse*, París, 25-VII-1843.

⁹ *Le Ménestrel*, París, 23-VII-1843.

¹⁰ *Le Constitutionnel*, París, 19-VII-1843. En Edwin Binney: *Los ballets de Théophile Gautier*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2011, p. 128.

¹¹ *L'Illustration*, París, 22-VII-1843.

a cuatro del 2º acto era “encantador y consiguió justos aplausos”¹² porque estaba perfectamente ejecutado y “lleno de originalidad, color, música y danza”¹³. En cuanto al *Paso a tres* –bailado por Sophie Dumilatre, Pauline Leroux y Mabilie–, Gautier objetó que resultaba un poco largo. En cambio a otro crítico estas dos últimas danzas le parecieron más que vulgares.¹⁴

Parece que en el famoso *Paso del sueño* del 1º acto Coralli introdujo pasos nuevos que fueron ejecutados por Grisi. Entre ellos, piruetas sobre las puntas, equilibrios y grupos muy efectivos, pero entre estos movimientos destacaba el famoso *pas tirée* en el que la bailarina se lanzaba, o se dejaba caer, hacia el bailarín desde la parte alta del decorado y este debía recogerla en sus brazos. Este salto, si verdaderamente se corresponde con la litografía que de él se ha conservado, debía ser bastante espectacular y aparece comentado en casi todas las reseñas que se publicaron del ballet. Hippolyte Prévost afirmaba que era un *tour de force* “inesperado, sorprendente, extraordinario. Llamativo desde todo punto de vista”¹⁵ y que debía realizarse desde una plataforma de unos dos metros de alto.¹⁶ Para Gautier, a partir de entonces, este admirable paso a dos debía colocarse “al lado del pas de *La Favorita* y del de *Giselle*”¹⁷. Afortunadamente, como ya hemos comentado, este paso quedó inmortalizado en una hermosa litografía que reproducimos a continuación, gracias a la cual también podemos conocer cómo era parte de la escenografía que se utilizó para esta escena.

¹² *Le Compileur*, París, 25-VII-1843.

¹³ Théophile Gautier: *La Presse*, París, 25-VII-1843.

¹⁴ *L'Illustration*, París, 22-VII-1843.

¹⁵ Ivor Guest: *The romantic ballet in Paris*. Londres: Dance Books, 2008. p. 373.

¹⁶ Binney: *Los ballets de Théophile Gautier...*, p. 134.

¹⁷ Théophile Gautier: *La Presse*, París, 25-VII-1843.



Imagen 104. Grisi y Petipa en el *pas tirée* del *Pas du sogno* del 1^{er} acto. Litografía de Alophe, 1843. Biblioteca Nacional de Francia.

Cuando *La Péri* fue representada en el Teatro Drury Lane de la capital inglesa un periódico londinense también publicó una imagen de la misma escena. Aunque la composición coreográfica y escenográfica que vemos es prácticamente igual a la francesa, en el decorado inglés se han eliminado algunos grupos de flores y sin embargo se aprecia una pequeña cascada y un adorno de cortinajes que cubre el peine y los laterales de la caja escénica, elementos que no se aprecian en el original parisino. También parece que el cuerpo de baile de las péris utilizado la producción parisina era más numeroso que el de la inglesa.



Imagen 105. Litografía del *Pas du sogno* del 1^{er} acto. *The Illustrated London News*, 7-X-1843.

En el 2º acto la bailarina interpretaba el *Paso de la abeja* que estaba inspirado en una provocativa danza muy conocida en El Cairo. El libreto describe cómo la Péri, bajo la apariencia de Léila, entraba cubierta por un haïck –que según el libreto era una "especie de manto blanco que le tapa todo el cuerpo y le esconde la cara, a excepción de los ojos"– y en un momento de la danza la bailarina recogía una rosa en la que estaba posada una abeja que, cuando está a punto de ser cazada, se desliza entre las ropas de la bailarina quien, para intentar librarse de ella:

la busca en el pliegue de su chaqueta, de la que se desembaraza; la lucha continúa, la abeja canturrea, la joven muchacha se arremolina, aumentando siempre la vivacidad de su baile. El cinturón pronto va a reunirse con la chaqueta, y Léila, con el traje más ligero, en una simple falda de gasa, continua sus evoluciones deslumbrantes y acaba, perdida, jadeante, por ir a refugiarse bajo la pelliza de Achmet, que encantado de admiración, se inclina amorosamente hacia ella, y la cubre, al modo oriental, la frente y el pecho de piezas de oro.¹⁸

Nos encontramos ante un sorprendente ejemplo de estriptis dentro de un ballet representado sobre el escenario de la Ópera parisina en 1843. Resulta curioso que los cronistas no se escandalizaran ante esta danza en sus reseñas, lo cual pudo deberse a que esta "no había impresionado"¹⁹, ya que afirmaron

¹⁸ *La Péri* 1843 (BNE, T/11523); BNF 4-YTH-3264 (A).

¹⁹ Binney: *Los ballets de Théophile Gautier...*, p. 129.

que era un paso "del que se esperaba tanto efecto, [pero] no ha producido ninguno"²⁰. Aunque otros comentaron que era "una escena encantadora y ha merecido una triple salva de aplausos"²¹. Lo que sí señalaron en general fue la castidad y decencia con la que Grisi la ejecutaba²² y de esta manera remarcaban que, aunque la danza procedía de ambientes egipcios poco elegantes, Grisi nunca caía en lo vulgar. Destacaron de ella su "vergüenza casta" al deshacerse del manto, con la que recordaba a una Venus sonriente en su concha, y que este baile permanecería como una de sus más encantadoras creaciones. Pero también se hizo evidente que su falta de soltura y/o dominio de la pantomima y de la interpretación "le impidió rendir plenamente" en esta danza.²³

Nosotros creemos que en realidad Grisi no se sentía a gusto interpretando este baile y por eso, a pesar de los elogios que recibió, lo sustituyó pronto por una danza española. Gautier protestó por este cambio y afirmó con disgusto que "la danza española no tiene nada que ver con la acción o la intención de la obra. Una *péri* bailando la *Cachucha* con castañuelas es algo que nunca habríamos imaginado"²⁴.



Imagen 106. Grisi en el Paso de la abeja. L'Illustration, 22-VII-1843, y en una imagen característica como *Péri* en 1843. V & Museum.

²⁰ L'Illustration, París, 22-VII-1843.

²¹ Le Ménestrel, París, 23-VII-1843.

²² Cuando el ballet se estrenó en Madrid, veremos que Ramón de Navarrete también señaló en *El Heraldo* que en esta misma danza Guy Stephan "hizo alarde en todo de su corrección, de su decencia, de su ejecución admirables".

²³ Binney: *Los ballets de Théophile Gautier...*, p. 130.

²⁴ Ivor Guest: *Gautier on dance*. Londres: Dance books, 1986, p. 161.

El alemán Friedrich Burgmüller (1806-74) fue el encargado de componer la música para este ballet. Provenía de una familia de músicos y desde la década de 1830 fijó su residencia en París. Destacó por su numerosa producción de bailes de salón y, además de *La Péri*, compuso parte del ballet *Lady Henriette ou la servante de Greenwich*²⁵ (1844). Pero sobre todo es conocido por sus estudios para piano. La mayoría de los críticos consideraron la música del ballet elegante y parece que el *Paso de la alemana* del 1^{er} acto y el *Cuarteto* del 2^o fueron las piezas musicales más aplaudidas. En palabras de Gautier la partitura era "delicada, llena de hábiles y cadenciosas melodías que persisten en la memoria de uno como el *vals* de *Giselle*"²⁶. Otros críticos comentaron que la música era "elegante y variada" y que se distinguió en el 1^{er} acto "por una sucesión de motivos, si no nuevos y relevantes, por lo menos elegantes y distinguidos"²⁷. Prévost destacó en su comentario un cierto "tinte de dulce melancolía", con lo que el compositor revelaba su formación alemana.²⁸ Incluso el *Galvani's Messenger* –el periódico inglés de París que no se mostró precisamente muy favorable hacia el nuevo ballet–, manifestó su admiración por la música que en su opinión fue "la única parte de la función que el público aprobó de manera unánime"²⁹.

Sin embargo, al cronista de *L'Illustration* la composición de Burgmüller le resultó algo monótona porque los efectos no eran muy variados y los ritmos bailables ocupaban demasiado espacio. Además, "las escenas que exigían expresión en general estaban tratadas con debilidad", si bien reconocía que existía "mucho invención, muchas ideas, melodías fáciles, con buen ritmo y siempre elegantes" y concluía asegurando que "ante estas cualidades todos los defectos desaparecen"³⁰.

²⁵ Ballet coreografiado por Mazilier a partir de un libreto de Saint-Georges. También tenía música de Flotow y Deldevez y decorados de Cicéri.

²⁶ Théophile Gautier: *La Presse*, París, 25-VII-1843. El *Pas de paysans* (*Paso de los campesinos*) del 1^{er} acto de *Giselle*, compuesto por Burgmüller, fue añadido a la partitura de Adam en 1841.

²⁷ *Le Ménestrel*, París, 23-VII-1843.

²⁸ Hippolyte Prévost: *La Revue Parisienne*, 1843, p. 128. En Binney: *Los ballets de Théophile Gautier...*, p. 130.

²⁹ *Galvani's Messenger*, 21-VII-1843. En Binney: *Los ballets de Théophile Gautier...*, p. 127.

³⁰ *L'Illustration*, París, 22-VII-1843.

Séchan, Diéterle y Despléchin se encargaron de realizar la escenografía del 1^{er} acto, mientras que los decorados del 2^o estuvieron realizados por Philastre y Cambón. El vestuario fue de Paul Lormier (1813-95) e Hippolyte d'Orschwiller (1783-1859). Se componía de ciento noventa y cuatro trajes, de los cuales noventa y tres fueron de nueva confección y ciento uno fueron tomados de otras producciones y/o restaurados.³¹ A pesar de ello el presupuesto para realizarlos fue muy elevado, con un gasto de 2.000 francos más que el que se necesitó para confeccionar el vestuario de *Giselle*.³² Para la creación del vestuario de *La Péri* Gautier pidió asesoramiento al pintor orientalista Prosper Marilhat, un buen amigo que había vivido en Egipto, pero finalmente fue Lormier quien se encargó de realizar los diseños.



Imagen 107. Figurines de Lormier y d'Orschwiller para Grisi y Petipa, 1843. Biblioteca Nacional de Francia. Litografía de W. C. Steer de Grisi como Péri hacia 1844.

Tanto los decorados como el vestuario despertaron gran entusiasmo en la prensa de la época.³³ Para *L'Illustration* fueron magníficos los decorados que representan la escena fantástica de las péris del 1^{er} acto y el del paraíso musulmán del final del ballet, mientras que la vista de El Cairo resultaba muy

³¹ Marian Smith: *Ballet and opera in the age of Giselle*. Princeton University Press, 2000, p. 51. Podemos añadir al respecto que en algunos figurines conservados en la Biblioteca Nacional de Francia pueden leerse los títulos de otras obras e incluso los personajes para los que también fueron destinados algunos de los trajes.

³² Binney: *Los ballets de Théophile Gautier...*, p. 117.

³³ Con la excepción del diario *Le Charivari*, periódico satírico francés fundado por Charles Philippon y Gabriel Aubert que se publicó en París entre 1832 y 1937.

original. Gautier escribió una extensa crónica en la que comentaba varios detalles sobre la creación del ballet, en el que él mismo había participado como libretista, y en ella le dedica varios párrafos a los decorados. Sobre el que representaba una sala del harem de Achmet en el 1^{er} acto afirmaba que Séchan, Diéterle y Despléchin no habían diseñado simplemente una sala recargada al estilo árabe, como solía hacerse entonces, sino que se trataba de un lugar "bien estudiado, [con] una precisión perfecta"³⁴ en el que se observaban "las paredes de estuco, el revestimiento de azulejos, el artesanado del techo de cedro, las bóvedas trabajadas en colmena, los jarrones llenos de rosas y peonías". Sobre los decorados del 2^o acto afirmaba que:

Cuando se levanta el telón, desde lo alto de una terraza verá El Cairo a vuelo de pájaro, y no podrá creer que los Sres. Philastre y Cambon nunca estuvieron en Egipto. La fortaleza, la mezquita del sultán Hassan, los frágiles minaretes que se asemejan a los sonajeros de marfil, las cúpulas de estaño y cobre brillan aquí y allá como cascos gigantes, las terrazas con armarios de cedro, y al fondo el Nilo desbordante y las pirámides de Giza con su ángulo de mármol pálido penetrando en el desierto de arena, no le falta nada, es un panorama completo.³⁵



Imagen 108. *Paso a cuatro* del 2^o acto con la vista de El Cairo al fondo.

³⁴ Théophile Gautier: *La Presse*, París, 25-VII-1843.

³⁵ Théophile Gautier: *La Presse*, París, 25-VII-1843.

Los personajes protagonistas del ballet fueron interpretados por:

Personajes	Intérpretes
Achmet	Lucien Petipa
Roucem	Jean Baptiste Barrez
Ommely , mercader de esclavos	Eugene Coralli
Pachá	Ragaine
un eunuco	Adice
un carcelero	Germain Quériau
La Péri	Carlotta Grisi
Nourmahal , favorita del sultan	Delphine Marquet
Ayelha	Zélie

Grisi y Petipa ya habían sido los protagonistas de otro exitoso ballet romántico, *Giselle*, y ahora volvían a bailar juntos. Ambos obtuvieron buenas críticas en este ballet. Una de las reseñas menos efusivas la escribió el cronista de *L'Illustration* quien, sin embargo, comentó que "la elegancia de Petipa y la gracia encantadora de Carlotta Grisi" compensaban todos los defectos que, para él, tenía el ballet. Este mismo periódico publicó, algunos meses después del estreno, una serie de caricaturas sobre varias escenas del ballet a modo de resumen jocoso del argumento. A continuación reproducimos algunas de ellas.

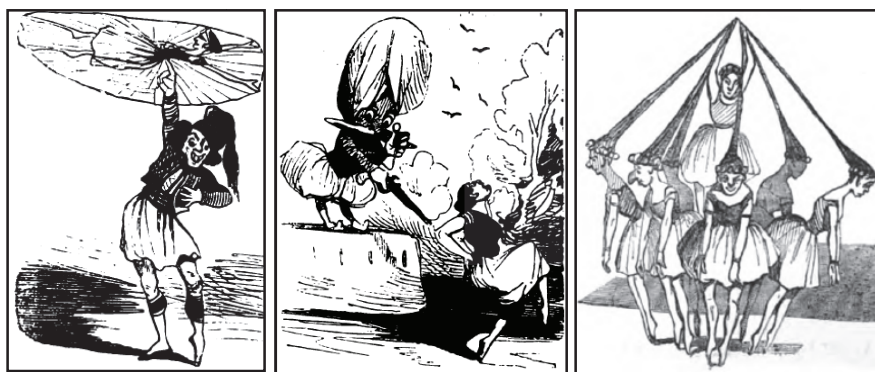


Imagen 109. Caricaturas del paso a dos de Grisi y Petipa, de la escena en la que matan a Léila y del baile de las péris. *L'Illustration*, París, 2-XII-1843.

Grisi recibió muy buenos comentarios en su papel de Péri. Gautier afirmó que no se parecía ni a Taglioni ni a Elssler porque "cada una de sus

poses, cada movimiento está marcado con el sello de la originalidad"³⁶. De su variación en el 1^{er} acto señalaron que era "una maravilla de gracia y fuerza" porque parecía que sus pies casi no tocaban el suelo, "se eleva tan fácilmente, que uno se siente tentado a creer que sus alas de Péri la elevan realmente"³⁷. Otro crítico señaló que si se tenía en cuenta que "la danza es la poesía del cuerpo humano, Carlotta Grisi es una de las más elegantes poetas de nuestra época"³⁸.

Lucien Petipa tuvo que superar una inoportuna lesión de muñeca poco tiempo antes del estreno³⁹, pero afortunadamente esta se solucionó a tiempo y le permitió acompañar "admirablemente" a Grisi. Además se señaló que el bailarín tenía un talento y un físico muy conveniente para el papel de Achmet.⁴⁰ Para el crítico de *Le Ménestrel*, Petipa le prestó a su compañera "un apoyo seguro e inteligente, además, se hace justamente aplaudir por sí mismo como bailarín de primer mérito y mimo expresivo"⁴¹. Hay que recordar que el hecho de que un bailarín recibiera este tipo de elogios en un momento en el que las críticas que recibían los hombres en París no solían ser tan efusivas, es algo digno de señalar. Por ello resulta todavía más sorprendente el comentario que le dedicó Gautier, precisamente uno de los críticos que prefería que los bailarines no se lucieran en solitario. En estas líneas, además de destacar las cualidades de Lucien, Gautier alude abiertamente a la poca consideración que recibían entonces algunos bailarines:

Hay que rendir justicia a Petipa: ¡Cómo está consagrado a su bailarina! ¡Cómo se ocupa! ¡Cómo le presta su apoyo! No busca atraer la atención sobre él, no baila para sí mismo; también, a pesar del descrédito algunas veces injusto que se vincula hoy a los bailarines, él es perfectamente acogido por el público. No incide en esta falsa gracia, esta delicadeza ambigua y escandalosa que dieron asco al público del baile masculino. Mimo lleno de inteligencia, llena siempre la escena y no desprecia los más mínimos detalles; también su éxito fue completo y puede atribuirse una parte de los aplausos, provocados por este admirable *pas de deux*.⁴²

³⁶ Théophile Gautier: *La Presse*, París, 25-VII-1843.

³⁷ *Le Ménestrel*, París, 23-VII-1843.

³⁸ *L'Illustration*, París, 22-VII-1843.

³⁹ Binney: *Los ballets de Théophile Gautier...*, p. 123.

⁴⁰ *Le Compilateur*, París, 25-VII-1843.

⁴¹ *Le Ménestrel*, París, 23-VII-1843.

⁴² Théophile Gautier: *La Presse*, París, 25-VII-1843.



Imagen 110. Grisi y Petipa durante un paso a dos y en un dibujo de *L'Illustration*, 1843.

En las reseñas del ballet también se habló de otros bailarines. Por ejemplo se destacaron las cualidades dramáticas de Marquet, la "acostumbrada perfección"⁴³ de Dumilatre y la "arrebataadora"⁴⁴ Giga del 1^{er} acto bailada por Robert. Sin embargo el propio Gautier reconoció que "el papel que había escrito para Barrez no daba suficiente realce a su poder cómico"⁴⁵.

La Péri fue un ballet que obtuvo gran éxito en Francia ya que reunía muchas de las características propias de los ballets del momento: exotismo oriental, elementos sobrenaturales y escena de *ballet blanc*, imagen de la mujer espiritual/irreal, una intriga amorosa como base del argumento, etc. Un cronista resumía el estreno del ballet como un "éxito brillante"⁴⁶ y otro afirmaba que "*La Péri*, por el lujo de los decorados [y] el brillo de la puesta en escena, no deja nada que desear y ofrece un encantador espectáculo de verano a los fieles habituales a la Ópera"⁴⁷.

El mismo año en que se estrenó *La Péri* en París fue escenificada en Londres y en 1844 pudo verse, además de en Madrid, en Viena, San

⁴³ *L'Echo Français*, París, 19-VII-1843. En Binney: *Los ballets de Théophile Gautier...*, p. 130n.

⁴⁴ *Le Journal de Spectacles*, París, 22-VII-1843. En Binney: *Los ballets de Théophile Gautier...*, p. 130n.

⁴⁵ En Binney: *Los ballets de Théophile Gautier...*, p. 130.

⁴⁶ *Le Compilateur*, París, 20-VII-1843.

⁴⁷ *Le Ménestrel*, París, 23-VII-1843.

Petersburgo y Moscú donde estuvo protagonizada por Andreyánova, la primera Giselle rusa. A partir de 1846 el ballet quedó reducido a un único acto.

1.4.1 Una *Péri* muy similar a la parisina en el Teatro del Circo

Durante el mes de noviembre de 1844 en el Teatro del Circo se desarrollaba una gran actividad. El día 25 se estrenaba el *Ernani* de Verdi en el teatro y, como sucedió en 1842 con el ballet *La Sylfide*, a los pocos días se representó la misma ópera en el Teatro de la Cruz, creando así una rivalidad comercial entre los dos teatros de la capital. *Ernani* se convertiría pronto en la ópera de moda del momento, representándose constantemente en todas las temporadas operísticas⁴⁸. Pocos días antes, el 12⁴⁹ de noviembre, había tenido lugar en el Teatro del Circo la primera representación de *La Péri*, gran baile fantástico en 2 actos puesto en escena por Jean Baptiste Barrez, maestro de la compañía de baile del teatro desde abril del mismo año.

Entre 1817 y 1821 Barrez fue bailarín del Gran Teatro de Burdeos y en 1821 ingresó en la Ópera de París donde permaneció hasta 1841. Como bailarín participó en los estrenos de importantes ballets románticos en los que interpretó a personajes protagonistas. Como maestro se encargaba de tomar los ensayos de algunos de los bailarines principales de la Ópera, como Carlotta Grisi, Lucien Petipa o Adeline Plunkett.⁵⁰

Barrez trabajó en el Teatro del Circo hasta marzo de 1845, aunque regresó a España en 1849, para formar parte de la compañía de baile del Teatro Principal de Valencia y del Liceo de Barcelona, donde puso en escena varias obras. En ambas compañías Guy Stephan figuraba como primera bailarina, el marido de esta como empresario y Barrez como maestro de baile.

⁴⁸ Víctor Sánchez: *Verdi y España*. Madrid: Akal, 2014, p. 29.

⁴⁹ Aunque el *Diario de Avisos de Madrid* anunció que se estrenaría el 11, periódicos como *La Posdata*, *El Heraldo*, *El Eco del Comercio* y el propio *Diario* señalan que fue el 12.

⁵⁰ Esta bailarina eligió para su presentación en la Ópera parisina precisamente el ballet *La Péri*, 17-III-1845. En Guest: *The romantic ballet in París...*, p. 403.



Imagen 111. Figurín de Lormier para el personaje de Roucem interpretado por Barrez, 1843. Biblioteca Nacional de Francia.

En general el libreto madrileño tiene pocos cambios respecto al original francés. Es muy posible que esto se debiera a que, al ser Barrez el encargado de ponerlo en escena y al haber participado él mismo en el estreno parisino, se propusiera escenificarlo en Madrid tal y como se había montado originalmente el ballet. No obstante, encontramos una diferencia en la 2ª escena del 1º acto, en la que Roucem decide comprar las cuatro esclavas europeas que le trae un mercader. En el original se especifica que "el trato se cierra después de una discusión animada y cómica" entre ambos, mientras que el libreto madrileño no nos indica cómo es el carácter de dicha discusión, solo que "Rucen compra a las cuatro, no sin regatear el precio". También es diferente la poética descripción que incluye el libreto francés –en la 5ª escena del 2º acto– de cómo Achmet se percata del parecido de Léila con la Péri: "esta es la misma alma, la misma sonrisa que brilla en sus ojos de azul y sobre sus labios rosas". Descripción que no aparece en el libreto español.

En la 6ª escena del 2º acto, cuando la despechada Nourmahal regresa para vengarse de Achmet, en el original es Léila/Péri quien "le retiene la mano y desvía el golpe" de la joven, salvando a su enamorado. Sin embargo en el libreto madrileño no indica que sea Léila/Péri quien lo salva, simplemente señala muy genéricamente que "la llegada de las gentes del serrallo de Achmet termina esta escena de desorden". Esta omisión es importante, porque precisamente el hecho de que la Péri, encarnada en esclava, salve a Achmet es

lo que justifica que, para demostrarle su gratitud, el joven decida sacrificarse y morir antes de devolver a Léila a su señor. A continuación podemos ver un grabado de la producción parisina que ilustra esta escena.



Imagen 112. Grabado coloreado de Marquet, Petipa y Grisi en la 6ª escena del 2º acto.
Biblioteca Nacional de Francia.

Otras pequeñas divergencias están en la escena 7ª del 2º acto, ya que el libreto español no especifica que el Pachá, o Bajá en la versión de Madrid, quiera matar a Léila, mientras que el original dice que el "antiguo dueño de Léila viene a demandar a su esclava para matarla". Otro ejemplo aparece en la 9ª y última escena del ballet, que el libreto español divide en dos. Aunque tras la muerte de Achmet en ambas versiones hay un final feliz en el que los protagonistas terminan juntos en el mundo de las péris, no está descrito de la misma manera. Según el libreto francés, los enamorados llegan al paraíso musulmán enmarcado en una fantástica arquitectura, mientras que en el madrileño, con truenos y relámpagos de por medio como en la última escena de *La révolte au sérail*, los protagonistas aparecen rodeados de hermosas ninfas y deidades.

Libreto original París	Libreto Madrid
------------------------	----------------

Apenas Achmet ha desaparecido en el precipicio, los muros de la prisión se desvanecen, nubes se levantan llevando grupos de pérís, el cielo se abre y se percibe el paraíso musulmán, maravillosa y fantástica arquitectura y Achmet divinizado sube las gradas resplandecientes tomando de las manos a aquella de la que en lo sucesivo será inseparable.	Apenas se ha verificado tan horroroso suplicio [de Achmet], la naturaleza se conmueve, y en medio de truenos y de relámpagos, se cambia la decoración. La reina de las pérís tiene a su lado a Achmet, rodeados ambos de coros de hermosísimas ninfas y deidades.
--	---

Desde el punto de vista coreográfico el libreto de Madrid⁵¹ indica qué danzas componían el ballet y quiénes interpretaban cada una de ellas. En la coreografía participaban más de sesenta bailarinas/es, una cifra bastante importante para ese momento, aunque lejos de los más de cien artistas que intervenían en la versión parisina.

Número de bailarines París	Número de bailarines Madrid
Paso a dos (Grisi y L. Petipa)	Paso a dos (Guy Stephan y Gontier)
Cuarteto. Escocesa, española, alemana y francesa	Cuarteto. Alemana, francesa, inglesa y española
Esclavas (5)	
Odaliscas (22)	Odaliscas (14)
Supervisoras (6)	
Pérís (24)	Pérís (24)
Negritos (6)	Negritos (7)
Mudos (5)	
Pas de quatre	Cuarteto
Pas de trois	Cuarteto
Pas seul (Solo de C. Grisi)	Paso oriental
Señores (12), Ejecutores (4), Eunucos (4), Icoglans (sic. 4) y Chiaoux (4), Músicos (6) y Niños y pueblo (12)	Final bailable

Entre los bailables del 1^{er} acto se incluían un *Paso a dos*, un *Cuarteto*, *Odaliscas*, *Pérís* y *Negritos*. Y en el 2^o otro *Paso a dos*, dos *Cuartetos* seguidos, un *Paso oriental* y el *Final bailable*. Por otra parte, un diario de la capital publicaba

⁵¹ *La Péri*, BNE, T/9352.

más detalles que nos ayudan a completar el número de danzas. Según el periódico, el 1^{er} acto comenzaba con una "Introducción por la Sra. Petit Stephan y odaliscas" y después del *Cuarteto*, Candelaria Meléndez bailaba la *Cachucha*. Es gracias al mismo diario que sabemos que el *Paso a dos* del 2^o acto fue, no solo bailado, sino también "composición del Sr. Ferranti(sic), [con] música de Juan(sic) Skoczopole"⁵².

En el *Cuarteto* del 1^{er} acto, la versión de Madrid cambia el nombre de la bailarina "escocesa" por "inglesa", pero lo más probable es que se trate de un error porque a lo largo del argumento sí mantiene la terminología de escocesa. Según el libreto madrileño "cada una baila una danza de su país", pero el francés es más específico y nos informa que "la española ejecuta un *Bolero*; la alemana un *Vals*; la escocesa una *Giga* y la francesa un *Minuet*"⁵³. Por lo tanto, podemos deducir que la coreografía estaría compuesta por una serie de pasos típicos de cada una de esas danzas. En la versión española Nourmahal, la favorita de Achmet, "se mezcla en los bailes" de las mujeres, pero la versión francesa no señala nada al respecto.



Imagen 113. Figurines de Lormier para el *Paso a cuatro* del 1^{er} acto: alemana, escocesa, francesa y española, 1843. Biblioteca Nacional de Francia.

Llama la atención que ni en el libreto original ni en el de Madrid aparecen los títulos de algunos de los bailables más importantes del ballet como el *Paso a dos del sueño* (*Pas du Songe*) del 1^{er} acto o el *Paso de la abeja* (*Pas*

⁵² *Diario de Avisos de Madrid*, 11-XI-1844.

⁵³ *La Péri*, París, 1843. BNE, T/11523.

de l'abeille) del 2º, que figura como *Pas seul*, y en algunas reseñas madrileñas como *Paso del velo*. Aunque en el libreto parisino sí habla –en la escena 4ª del 2º acto– del *Paso a cuatro*, del *Paso a tres* y bastante en detalle del *Paso de la abeja*. Sin embargo en el libreto madrileño simplemente se señala que las esclavas "improvisan una fiesta y todo el harem se prepara para divertir a su señor" sin hacer ninguna descripción sobre las danzas que se interpretan.

Musicalmente el libreto de Madrid nos indica que, aunque se utiliza la partitura de Burgmüller⁵⁴, existen añadidos de “música nueva” compuesta por Johann Daniel Skocztopole (1817-77). Por lo tanto, estos bailables serían también nuevos coreográficamente. Skocztopole llegó a Madrid en 1843, su especialidad era el cornetín de pistón pero tocaba también otros instrumentos. Fue contratado en el Teatro del Circo por José de Salamanca en calidad de director de la orquesta de la compañía de baile y, además, realizó diversas composiciones para ballet entre las que destaca el famoso *Jaleo de Jerez*. De 1851 a 1865 ocupó el cargo de director de orquesta del Teatro Real y entre 1865-70 viajó a París donde fue director del Teatro Italiano y de los grandes conciertos celebrados en el Palacio de las Tullerías. Al regresar a España volvió al Teatro Real, donde permaneció hasta su muerte, aunque también se encargó de la dirección de los Conciertos de verano que se efectuaron en el jardín del Buen Retiro durante varias temporadas.

Entre la música nueva que incorporaba *La Péri* encontramos: la *Cachucha* bailada por Candelaria, un *Pas de deux* bailado por Laborderie y Ferrante, el *Alegro* y las variaciones del *Paso oriental*, el final del bailable del 2º acto y la Variación de escena del mismo.⁵⁵

Los protagonistas de la versión madrileña del ballet fueron:

Personajes	Intérpretes
Achmet	Ernest Gontier
su querida [Nourmahal]	Petit Stephan
Rucen , jefe de eunucos	L. Monet
mercader de esclavas [Ommely]	Gourdoux
El bajá de El Cairo	H. Monet

⁵⁴ BNE, T/9352, p. 2.

⁵⁵ BNE, T/9352, p. 3.

Un oficial	Giovanni Piatti
un carcelero	Alessandro Capuzzo
La Péri	Marie Guy Stephan
Señores turcos del acompañamiento del bajá, ejecutores, músicos y esclavos	Cuerpo de baile

El protagonista masculino del ballet fue Ernest Gontier, quien antes de venir a Madrid había sido segundo y tercer bailarín del Teatro Real de Bruselas, entre 1841-43⁵⁶. Fue primer bailarín del Teatro del Circo de Madrid de 1844-45 y antes de la llegada de Marius Petipa, en junio de 1844, solía ser el *partenaire* habitual de Guy Stephan con quien protagonizó *La hermosa Beatriz*, *La tarántula* y *La tyrolienne* de la ópera *Guillermo Tell*. Cuando llegó al Circo la hermana de Guy pasó a bailar con ella habitualmente. Entre 1848-49 formó parte de las compañías de baile, encabezadas por Guy Stephan, que trabajaron en el Teatro Principal de Valencia y en el Liceo de Barcelona⁵⁷.

Antes de venir a Madrid, la hermana menor de Guy, Joséphine Petit Stephan (1821-?), ya había bailado incluso al otro lado del atlántico, actuando en Cuba y Nueva York, donde interpretó a Lilia en *La libertad de los griegos* (1839). En 1844 había intentado ser contratada en el Gran Teatro de Burdeos, pero no fue aceptada después de los tres debuts que todo artista debía realizar para ser contratado en alguno de los teatros franceses.⁵⁸ Aunque este hecho en realidad no tendría ninguna trascendencia para ella ya que, una semana después de ser rechazada, la empresa de Deveria fue declarada en quiebra. Petit Stephan fue bailarina del Teatro del Circo entre 1844-45 y su primera aparición en Madrid fue interpretando a Nourmahal en *La Péri*. Más adelante interpretó a Febea en *El diablo enamorado* (1845). Cuando dejó España bailó en Londres, entre 1845-51, y participó en el estreno de varios ballets como *Catalina o la fille du bandit* (Florida, 1846), *Coralía ou le chevalier inconstant* (Bertha, 1847) y *Electra ou la pléiade perdue* (Reina de las estrellas, 1849).

⁵⁶ La compañía de baile estaba dirigida por Jean Antoine Petipa. Lo encontramos en un *Paso a tres* de un divertimento y en un *Paso a tres* en *La Sylphide*.

⁵⁷ Intervino en: *El diablo a cuatro*, *El delirio de un pintor*, *Gisela*, el vals de la locura de *La Esmeralda*, *La Aurora* y escenas de *La linda Beatriz*.

⁵⁸ Según los informes de policía de Teatros (1767R1) que se conservan en el Archivo Municipal de Burdeos.

Además de los bailarines que interpretaron a algún personaje concreto del ballet también participaron otros en los diferentes bailables de la coreografía como Candelaria Meléndez, Clotilde Laborderie, Aimée Neodot, Clara Galby, Petra Alegría, Leticia, Flores o los bailarines Tomasso Ferrante y Marius Petipa. Desde 1843 Petipa trabajaba en el Gran Teatro de Burdeos y precisamente la quiebra de la empresa de Deveria fue lo que provocó la inesperada venida a España de Marius Petipa, que llegó a Madrid en junio de 1844.⁵⁹ Petipa ya había aparecido en varios ballets desde que trabajaba como primer bailarín del Teatro del Circo y en esta ocasión ejecutó un *Cuarteto* junto a Laborderie, Neodot y Galby.

Clotilde Laborderie (1825-¿?) se convirtió pronto en una bailarina conocida para el público aficionado al ballet en España. Antes de venir a Madrid había sido primera bailarina del Teatro Real de la Haya (1843). Trabajó en el Circo en dos etapas: la primera entre 1844-45 y una segunda, mucho más larga, que abarcó de 1847-50 y que fue en la que interpretó los papeles más destacados⁶⁰. En 1849 actuó en el Teatro de Valencia y en el Liceo de Barcelona donde protagonizó el estreno del ballet *Terpsícore en la tierra* –con coreografía de Barrez y música de Bosselet– y también la encontramos interpretando a Mirta en *Gisela* y sustituyendo a Guy en *La Ondina*, por enfermedad de esta última. A partir de 1850, Laborderie pasó a formar parte de la compañía de baile del Teatro Real, contratada como primera bailarina durante las temporadas de 1850-53.

Por otra parte el primer bailarín italiano Tommaso Ferrante, antes de venir a Madrid, había formado parte de las compañías de baile de importantes teatros italianos⁶¹ donde interpretó un gran repertorio de ballets⁶².

⁵⁹ Pasaporte de Petipa para viajar a España, Archivo Departamental de la Gironde, 4 M 724. 12-VI-1844.

⁶⁰ En ballets como *El Corsario* (Medora), *El torero* (Dolores), *Fausto* (Marta), *La sonámbula* (Gertrudis), *El diablo a cuatro* (paso a dos), *La corte de Luis XIV* (Baronesa Belle Chasse) o *Catalina*.

⁶¹ El San Carlo (1827-28), el del Fondo (1828) y el Regio (1835) de Nápoles. El Teatro de Venecia (1834 y 1836-37, 1838), el de Livorno (1836), el Gran Teatro de Bologna (1837), el de Faenza (mayo 1837) o el de Piacenza (1840).

⁶² Como: *Osmano pascià d'Egitto* (Nápoles, 1828), *Eduardo III o l'assedio di Calais* (de L. Henry, Nápoles 1828), *Taleki principe di Presburgo* (de G. Briol, 1833), *La scelta d'una sposa* (Génova, 1834), *Le nozze di Figaro* (de S. Taglioni/Coppini 1836-37), *Inés de Castro* (1837), *Il candidato cavaliere* (de Samengo, 1837), *El conde Pini* (de Samengo, 1837), *La Sílfide* (Cortesi, 1838), *Marco Visconti* (Cortesi, 1838) o *Il sonno verificato* (de G. Serafin, 1840).

Como escenógrafo y jefe de maquinaria del teatro, Eusebio Lucini fue el responsable de elaborar la escenografía del ballet y, evidentemente, la prensa señaló que habría “decoraciones nuevas”. Según indicó un diario de la capital estas fueron: un salón del harem de Achmet y la aparición de las pérís en el 1^{er} acto. En el 2^o la azotea del Palacio de Achmet con una vista de El Cairo, la prisión subterránea con la Apoteosis de Achmet y la habitación encantada de la Péri.⁶³ Los decorados de Lucini además de espectaculares debieron ser muy laboriosos en cuanto a su montaje ya que la prensa, antes del estreno, iba preparando al público informándole de que el descanso duraría casi una hora y que, “para hacerlo más llevadero, la orquesta tocará una sinfonía nueva”. También existía otro momento de transición escenográfica al comienzo del 2^o cuadro del 2^o acto, en el que se avisaba que “permanecerá la escena sola algunos minutos, durante los cuales, la orquesta sigue tocando”⁶⁴. Este momento debía corresponder con el cambio de escenografía de la terraza del Palacio a la prisión. El libreto francés especifica que este decorado tenía “arcos moriscos [y] paredes oscuras cubiertas con versos del Corán. Al fondo una ventana”, pero no sabemos si estos mismos elementos también estuvieron presentes en la prisión diseñada por Lucini.

El vestuario fue obra de Manuela Fariñas y Lorenzo Paris y, al parecer, los trajes de Guy Stephan se distinguían entre todos por su buen gusto y elegancia. Incluso un diario de la capital publicó que solo el corpiño que lucía Guy había “¡costado 1.000 francos!!”⁶⁵.

1.4.2 El fracaso de *La Péri* en Madrid

El estreno de *La Péri* se hizo de rogar ya que la prensa venía anunciándolo “como próximo”, incluso desde dos meses antes de que este se materializara⁶⁶. Hay que tener en cuenta que durante los meses de octubre y noviembre el teatro tuvo una gran actividad porque no se preparaba solo el

⁶³ *Diario de Avisos de Madrid*, 11-XI-1844.

⁶⁴ *Diario de Avisos de Madrid*, 11-XI-1844.

⁶⁵ “Folletín. Modas”, *El Heraldo*, 27-X-1844.

⁶⁶ *La Crónica*, 10-XI-1844.

estreno de *La Péri*, sino que se ensayaban también las óperas *Gemma di Verger* – estrenada el 7 de noviembre–, *Hernani* e *I Lombardi*, que se estrenaría en diciembre. Además, durante estos meses, Liszt ofreció varios conciertos en el teatro⁶⁷. Por esta razón, cuando finalmente se estrenó el ballet, los cronistas empezaban sus reseñas con comentarios como “por fin se ha ejecutado”⁶⁸ el baile *La Péri* o “se ha estrenado por fin en el Circo la deseada *Peri*”⁶⁹.

Ramón de Navarrete consideraba en su reseña que *La Péri* era peor ballet que *Giselle* –aunque le aventajaba en los decorados y los trajes eran todos ricos y costosos–, porque su argumento “no se distingue ni por su novedad ni por su interés”. Además afirmaba que Gautier, responsable también del libreto de “la deliciosa fábula de *Gisela*”, no había encontrado en esta ocasión “un asunto tan bello ni tan fantástico. Las péris no valen lo que las willis”⁷⁰. Pero mucho más rotunda y negativa fue la crítica de Juan Pérez Calvo para quien el ballet, después de haber sido esperado con tanto deseo, era “lo peor que hemos visto en este teatro, por su pesadez, mala dirección y peores bailables”⁷¹, incluso aseguraba que si no hubiera sido por la participación de “la encantadora Guy, que con su extrema habilidad disipa tormentas”, el ballet habría sido silbado. En la misma línea iba la opinión de otro periódico que decía que *La Péri* “estuvo en peligro de irse a pique y se salvó, como casi siempre sucede, por la señora Guy Stephan, por las decoraciones y por la galantería del público”⁷².

El cronista del diario absolutista *La Esperanza* manifestaba abiertamente su preferencia por “un simple *Ole*, a todos los bailes en tres actos y seis cuadros que han salido del extravagante cerebro de Gautier”. Además había decidido no profundizar en los asuntos relacionados con la coreografía porque afirmaba que era “profano en la materia” y añadía que –y casi parafraseando precisamente a Gautier, cuando este afirmaba que no era fácil

⁶⁷ Actuó el 31-X y el 2, 5, 9 y 21-XI-1844. El último concierto fue a beneficio de los establecimientos de beneficencia. Según *El Heraldo*, a la puerta del teatro recibían los donativos de los asistentes Guy Stephan y Gariboldi. Según informó *El Castellano*, la recaudación ascendió a unos 10.000 reales. A estos conciertos asistió la reina y Liszt recibió la orden de Carlos III al mérito artístico y un alfiler de brillantes.

⁶⁸ *La Posdata*, 13-XI-1844.

⁶⁹ Ramón de Navarrete: “Teatro”, *El Heraldo*, 16-XI-1844.

⁷⁰ Ramón de Navarrete: “Teatro”, *El Heraldo*, 16-XI-1844.

⁷¹ Juan Pérez Calvo: *El Laberinto*, 15-XI-1844.

⁷² *El artista español*, 21-XI-1844.

escribir argumentos para las piernas–, “su perspicacia mental no llega hasta el punto de entender un diálogo expresado por las piernas, ni una trama dramática que se embrolla y desenlaza con movimientos excéntricos de brazos y pies”⁷³.

Ramón de Navarrete tampoco se mostró muy conforme con la partitura del nuevo ballet ya que la música de Burgmüller no le parecía comparable a la compuesta por Adam para *Giselle*, aunque consideró que la orquesta “tocó con su afinación y seguridad de costumbre”⁷⁴. Otro cronista afirmó que la *Cachucha* compuesta por Skoczdo-pole “causó en nosotros un grato e inesperado efecto”⁷⁵.

Los imponentes decorados del ballet fueron muy celebrados. En un diario afirmaban, quizás de manera algo exagerada, que la escenificación madrileña de *La Péri* estaba “decorada con un lujo sorprendente y que aventaja al aparato con que este espectáculo se estrenó en París”⁷⁶. Ramón de Navarrete opinó que eran unas decoraciones:

Magníficas y dignas de los mayores elogios; ellas solas bastan para asegurar su éxito. La vista de El Cairo desde la azotea de Achmet y la última, se distinguen entre todas por su efecto. Basta decir que cuando una parte del público, cansado de un largo intermedio, desahogaba con señales de impaciencia su mal humor, vino a hacérselo olvidar y a arrancarle prolongados aplausos la encantada mansión de las péris.⁷⁷

Precisamente como consecuencia de la dificultad de los cambios escenográficos, uno de los aspectos más criticados del ballet fue lo largo de los descansos. Como ya hemos señalado, en los periódicos se había incluido – desde días antes del estreno– una nota en la que se avisaba de ello y se indicaba que la espera sería amenizada con música de Skoczdo-pole. Pero fue inevitable que el público se impacientara por la duración de los entreactos, aunque esto no impidió que aplaudieran la función “como no podía menos de suceder”. Sin embargo un cronista opinaba que el público “aplaudirá más

⁷³ *La Esperanza*, 26-XI-1844.

⁷⁴ Ramón de Navarrete: “Teatro”, *El Heraldo*, 16-XI-1844.

⁷⁵ *El Globo*, 20-XI-1844.

⁷⁶ *La Posdata*, 13-XI-1844.

⁷⁷ Ramón de Navarrete: “Teatro”, *El Heraldo*, 16-XI-1844.

todavía cuando los maquinistas del Circo hayan simplificado la mudanza de las decoraciones que tanto realce dan al teatro”⁷⁸.

De la misma opinión era el crítico de *La Crónica* que afirmaba que las “decoraciones aunque muy buenas, en particular la última, gustaron menos en nuestro concepto por lo largo de los entreactos” y también creía que “este baile gustará más cuando se repita varias veces, porque es demasiado complicado y adoleció el primer día de falta de ensayos”⁷⁹. Por su parte Juan Pérez Calvo señaló que debía destacar el “mérito de la última decoración pintada por Lucini, la cual es asombrosa”⁸⁰. Para otro diario, el teatro había conseguido atraer a un numeroso público al nuevo ballet gracias a “las nuevas decoraciones con que lo ha adornado”⁸¹.

Con la gran aceptación que tenía en la capital cada aparición de Guy Stephan, la prensa auguraba que sin duda “alcanzará nuevos triunfos”⁸² y de hecho para muchos fue, junto con el esplendor de los decorados, lo que salvó al ballet del fracaso. Igual que había sucedido con *La Sílfi*, esta era la primera vez que la bailarina desempeñaba el papel de Péri y recibió buenas críticas, aunque evidentemente este ballet no sería uno de sus grandes éxitos, no por su ejecución, sino por las pocas funciones que se dieron del ballet. Ramón de Navarrete afirmó de Guy:

¿Necesitamos decir que la esbelta y distinguida artista ha sido la reina del baile, que para ella fueron los aplausos y los triunfos? En el paso del 2º acto, en las bellísimas actitudes del velo, se ostentó como nunca ligera y firme a la par; e hizo alarde en todo de su corrección, de su decencia, de su ejecución admirables.⁸³

Aunque ni el libreto ni la prensa lo indican como tal, podemos deducir que Navarrete se está refiriendo al famoso *Paso de la abeja* en el que la bailarina debía quitarse algunas prendas de ropa mientras bailaba, por lo menos en la versión original, de ahí que Navarrete señale que Guy hizo alarde de su corrección y decencia. Este fue el único comentario que se hizo sobre dicho

⁷⁸ *La Posdata*, 13-XI-1844.

⁷⁹ *La Crónica*, 17-XI-1844.

⁸⁰ Juan Pérez Calvo: *El Laberinto*, 15-XI-1844.

⁸¹ *La Esperanza*, 26-XI-1844.

⁸² *La Crónica*, 10-XI-1844.

⁸³ Ramón de Navarrete: "Teatro", *El Heraldo*, 16-XI-1844.

baile en la prensa madrileña, por lo que no tenemos más elementos para saber si era parecido al que ejecutaba Grisi en París.

Los demás bailarines que participaron en la coreografía también recibieron la aceptación general, como “la graciosa Laborderie, la bella Galby, la elegante Neodot”⁸⁴, sin olvidar a Candelaria Meléndez que bailó la *Cachucha* “con tanta gachonería”⁸⁵ y a las jóvenes Petra Alegría⁸⁶ y la sevillana María Edo⁸⁷, “cuyos diarios progresos se complace el público en premiar”⁸⁸. Incluso la parte masculina del elenco recibió elogios ya que Ernesto Gontier, Tomasso Ferrante y Marius Petipa “contribuyeron poderosamente al buen éxito, siendo aplaudidos en sus respectivos pasos”⁸⁹. Además, para otro diario “Petipa, Ferranti(sic) y Gontier estuvieron bien en sus diversos pasos y el primero en particular nos hizo sentir lo corto de la parte que desempeñaba”⁹⁰.

Pero sin duda fue muy comentada la presentación en Madrid de Petit Stephan con *La Péri*. Navarrete afirmó que “se mostró hábil e inteligente bailarina y mereció muestras de aprobación varias veces”⁹¹. A otro crítico le pareció que tenía “muy buenas disposiciones y grande inteligencia para la carrera que ha adoptado”⁹².

Después de su largo análisis, Navarrete concluía su reseña mostrando su apoyo a la empresa del Teatro del Circo y afirmando que *La Péri* “se ha puesto en escena con una propiedad, con un lujo, con un esmero, que honran mucho a la empresa del Circo, la cual se ha mostrado como siempre espléndida y aun pródiga”⁹³.

⁸⁴ Ramón de Navarrete: “Teatro”, *El Heraldo*, 16-XI-1844.

⁸⁵ *El Globo*, 20-XI-1844.

⁸⁶ Fue bailarina del Teatro del Circo hasta 1846.

⁸⁷ Trabajó en el Teatro del Príncipe entre 1842-43. Fue bailarina del Circo entre 1843-50, momento en el que pasó al Teatro Real hasta 1852, contratada como segunda primera bailarina. Después trabajó en Valencia (1852-53) y como primera bailarina española del Gran Teatro del Liceo de Barcelona (1865).

⁸⁸ Ramón de Navarrete: “Teatro”, *El Heraldo*, 16-XI-1844.

⁸⁹ Ramón de Navarrete: “Teatro”, *El Heraldo*, 16-XI-1844.

⁹⁰ *El Globo*, 20-XI-1844.

⁹¹ Ramón de Navarrete: “Teatro”, *El Heraldo*, 16-XI-1844.

⁹² *El Globo*, 20-XI-1844.

⁹³ Ramón de Navarrete: “Teatro”, *El Heraldo*, 16-XI-1844.

Desgraciadamente *La Péri* fue un ballet que alcanzó pocas representaciones, unas trece en total.⁹⁴ Resulta evidente que, a pesar de tratarse de uno de los grandes ballets románticos, *La Péri* no caló entre el público madrileño. De poco sirvió tanto la presencia de la admirada Guy Stephan en el papel protagonista como el haber presentado una puesta en escena en la que se respetaba bastante la versión original parisina, que necesitó una producción exuberante y costosa asumida por José de Salamanca.

Es muy posible que entre las causas de la poca aceptación del ballet en Madrid se encontraran tanto los descansos eternos que disgustaban tremendamente al público, entre actos al mismo tiempo inevitables ya que durante estos se debían realizar los complicados cambios de escenografía, como un argumento ambientado en un escenario árabe/oriental, algo poco exótico para el público español. Recordemos que en este momento, y desde décadas anteriores, existía en Francia una verdadera fascinación por lo oriental/arabizante y España, especialmente Andalucía, era un ejemplo de ello.

Sea por estos u otros motivos, después de enero de 1845 el ballet no volvió a representarse en el Teatro del Circo y tampoco parece haberse escenificado en otras ciudades españolas.

⁹⁴ Más detalles en el Anexo II de cartelera.

1.5 *Le diable amoureux*, ballet protagonizado por un diablo femenino

El dramaturgo y libretista Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges se inspiró en la famosa novela homónima del escritor Jacques Cazotte (1719-92) publicada en 1772¹ –e ilustrada con seis grabados atribuidos a Jean-Michel Moreau– para elaborar el libreto de este ballet dividido en tres actos, estrenado en París en septiembre de 1840. Cazotte está considerado como uno de los precursores de la literatura fantástica francesa y este libro es uno de sus mejores ejemplos, ya que el autor “creía en la potencia diabólica, en su malvada influencia en el mundo y contra ella escribió esta novela”².

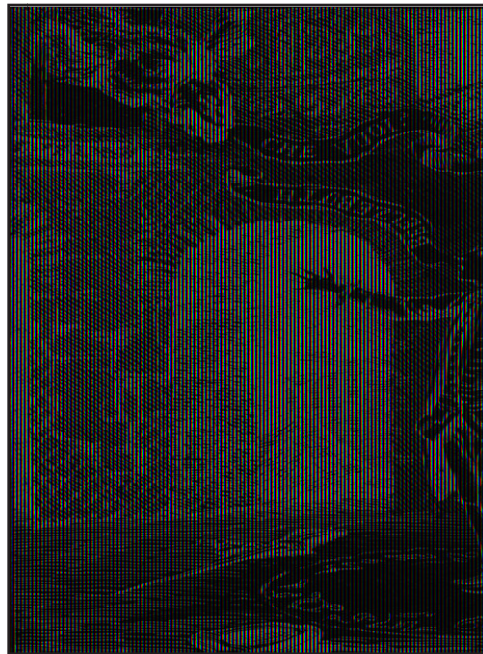


Imagen 114. Grabado de Jean-Michel Moreau para la edición de 1772 de *Le diable amoureux*. Biblioteca Nacional de Francia.

¹ Aunque la edición definitiva de *Le diable amoureux* vería la luz en 1776.

² Jorge Comensal: “El diablo enamorado de Jacques Cazotte”, *Casa del Tiempo*, México: UAM, Vol. VI, nº 72, octubre 2013. (consultado el 25-XI-2014).
http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/72_vi_oct_2013/casa_del_tiempo_eIV_num_72_68_70.pdf

Saint Georges decidió no mantener en el ballet los mismos nombres de los personajes que aparecen en la novela y por ejemplo Álvaro pasó a ser Frederic y Biondetta/Urielle. El desenlace del argumento del ballet presenta a Urielle, un demonio femenino rehabilitado, quien a pesar de estar enamorada del conde Frederic –hombre vividor que invoca al diablo para continuar derrochando–, consiente que éste se case con quien le ama de verdad, aunque con ello Urielle es sacrificada por Belcebú. Gracias a este noble gesto Urielle es perdonada y termina en el cielo. Nos encontramos ante un ballet que concluye con un final feliz en el que triunfa el bien y el amor y en el que se mantienen los convencionalismos de la época.

La coreografía estuvo a cargo de Joseph Mazilier (1797-1868) quien, además interpretó al conde Frederic, el protagonista masculino del ballet. Mazilier, cuyo nombre real era Giulio Mazarini, comenzó su carrera artística en Lyon (1818-21) y Burdeos, y entre 1822-29 bailó en el Teatro de la Porte San Martin. Se integró en la Ópera de París en 1830 y allí participó en los estrenos de ballets como *La Sylphide* (1832) y *La révolte au sérail* (1833) junto a María Taglioni o *Le diable boiteux* (1836) con Fanny Elssler. Mazilier también trabajó como maestro de baile en San Petersburgo (1851-52), Lyon (1857-60 y 1862-66) y Bruselas (1866-67) y desarrolló además una importante labor como coreógrafo. Muchos de sus ballets serían representados en el Teatro del Circo de Madrid, como *La Gypsy* (1843), *El diablo a cuatro* (1848) o *Los cinco sentidos* (1849). Aunque sin duda sus obras más conocidas han sido *Paquita* (1846) y *Le Corsaire* (1856).

La prensa parisina reconoció el talento de Mazilier como coreógrafo, si bien en esta ocasión no se refirieron a su interpretación como bailarín. A pesar de las tres horas de duración del ballet³ un crítico comentó que “la parte de baile, no nos deja un solo instante de aburrimiento o de cansancio”, porque las danzas eran “picantes, deliciosas, salvo esta falsificación de la *Cracoviana* que no tiene ningún estilo”. Este mismo cronista también opinaba que “las coqueterías de la Péri en el bazar y el *vals diabólico* del 2º acto harán furor”⁴. También se señaló que Mazilier destacó a la hora de componer algunas

³ Ivor Guest: *The romantic ballet in Paris*. Londres: Dance Books, 2008, p. 331.

⁴ Roger de Beauvoir: *La France Littéraire*, París, IX-1840.

danzas de carácter y el *Paso a tres* del 1^{er} acto, pero la danza ejecutada en este mismo acto por el cuerpo de baile, aunque compuesta con gusto, se encontró algo escasa de originalidad.⁵

Uno de los aspectos a tener en cuenta es la ausencia del característico acto o escena de *ballet blanc* que sí encontramos en otros ballets de la etapa romántica, escena que incluso mantuvo Marius Petipa en muchas de las coreografías que creó en Rusia durante la segunda mitad del siglo XIX. El elemento sobrenatural del ballet aparece ejemplificado con la presencia del infierno y del diablo, y el elemento exótico está presente con el traslado de la acción al bazar de Ispahán. Como veremos más adelante, tampoco la producción madrileña tuvo escena de ballet blanco.

El libreto francés⁶ no es muy específico sobre las danzas que se interpretaban en el ballet. Solo señala genéricamente la presencia de algunas de ellas: "danzas que terminan con un paso nacional", un "paso de danza rápida", "un *pas* muy animado" o "bailes" de los piratas. Más adelante indica que Urielle "vestida de bayadera ejecuta una danza apasionada" para el visir. Aquí el libreto se está refiriendo al llamado *Paso de la fascinación* o *escena de seducción*, presente también en la versión madrileña.

Fue la prensa sin embargo quien aportó más detalles y comentarios sobre las danzas que componían el ballet. Varios cronistas se detuvieron en un curioso y poco habitual dúo, el llamado *Pas del diablo* del 2^o acto, ejecutado por Urielle (Leroux) –que en este momento tenía aspecto de hombre– y la cortesana Phoebe (Noblet). Ésta última, fascinada por el paje y después de intentar recobrar inútilmente sus sentidos, se abandona en un delicioso frenesí bajo el hechizo de Urielle. Para Hippolyte Lucas se trataba de "una extraña escena que es verdaderamente fantástica, como el *vals* de *Faust*"⁷. En otro diario mencionaron el "efecto producido por este diabólico paso a dos cuando ella [Urielle] engatusa a la cortesana"⁸. Hippolyte Prévost también aportó su opinión al respecto, considerando que:

⁵ Guest: *The romantic ballet in Paris...*, pp. 332-33.

⁶ BNF, 4-YTH-1209.

⁷ Hippolyte Lucas: *Le Siècle*, París, 28-IX-1840. En Guest: *The romantic ballet in Paris...*, p. 332. El autor indica que se refiere a la ópera *Faust* de Spohr.

⁸ *La Sylphide*, París, 26-IX-1840. En Guest: *The romantic ballet...*, p. 332.

ambas bailarinas parecían haber encendido una llama interpretativa que ha permanecido mucho tiempo inactiva. Fascinada por el paje, Phoebe aparece desconcertada, se estremece, y luego, de repente, se sacude su expresión salvaje para ceder a las convulsiones de un delirio satánico. Es una escena verdaderamente asombrosa sin paralelo en el escenario, y en la que las dos bailarinas son maravillosamente, peligrosamente y sorprendentemente fieles a la vida.⁹

A pesar de que se señaló lo novedoso e innovador de este paso a dos, ni el público ni la crítica parisina –quizás ya habituados a ver a algunas bailarinas ejecutar pasos a dos en travesti, como por ejemplo a Thérèse Elssler– se sintieron escandalizados o extrañados por la representación de este dúo en el cual podemos suponer cierta carga sensual entre las dos bailarinas. Pero en España la situación era muy distinta y más adelante veremos que, en la puesta en escena del Teatro del Circo, Uriela no interpretó este baile vestida de paje, sino como una mujer.

Algunas danzas del ballet	Intérpretes
<i>Cachucha y Saltarello</i>	P. Leroux
<i>Cracoviana</i>	-
<i>Mazurka</i>	N. Fitzjames y Auguste Mabilie
<i>Paso a tres</i>	N. Fitzjames y 2 bailarines más
<i>Paso a tres</i>	L. Petipa, S. Dumilatre, Hermine Blangy
<i>Danza de conjunto</i>	Cuerpo de baile
<i>Paso de los piratas</i>	Cuerpo de baile?
<i>Paso del diablo</i>	Leroux y Noblet
<i>Paso de la fascinación o escena de seducción (Paso de la bayadera)</i>	Leroux

La música del ballet fue creada por dos compositores. François Benoist (1794-1878) se encargó de los actos 1º y 3º, mientras que el 2º fue compuesto por Napoleón Henri Reber (1807-80). Benoist era organista y profesor de este instrumento en el Conservatorio de París. Además de numerosas obras para órgano, escribió dos óperas y tres ballets más: *La Gypsy*, *Nisida ou las amazonas*

⁹ Hippolyte Prevost: *Le Moniteur*, París, 28-IX-1840. En Guest: *The romantic ballet in Paris...*, p. 332.

des Açores y *Paquerette*. Para Reber sin embargo, este fue su primer y único ballet, aunque compuso cuatro óperas, música de cámara y sinfónica.

Guénot-Lécointe afirmaba en su reseña del estreno que, con solo una primera impresión del ballet, no podía prestarle la misma atención a todos los elementos y que, por tanto, sobre la composición musical solo podía decir que fue “generalmente bella, con frecuencia grandiosa, siempre apropiada a las escenas que tienen la misión de explicar o de traducir”. También apuntaba que había oído quejarse a algunas personas del público de “la falta de plagios” musicales, que se tradujeran en “aires conocidos”, pero consideraba que gracias a ello el ballet había “ganado con creces en expresión dramática”¹⁰. Sin embargo, a Roger de Beauvoir la música le resultó “sin brillo, privada de efecto, pero sin embargo no de distinción”, mientras que el acto escrito por Reber “pecaba más bien por la falta de originalidad que por la forma”, aunque “la introducción y el *vals* merecen los aplausos que han obtenido”¹¹.

Hector Berlioz también destacó en su reseña que la mayor parte de la música compuesta por Benoist era original y que en ella “solo había reconocido unos pocos fragmentos interpolados del *Faust* de Spohr”. Más adelante explicó que el resto de la partitura estaba “bien orquestada, aunque quizás demasiado ruidosa, especialmente en el 3^{er} acto”. En cuanto al acto a cargo de Reber afirmó que había sido “escrito con mucha más reserva” y que a la hora de utilizar música de otras piezas había recurrido a sus propias composiciones, como un fragmento de la canción *Chant des pirates* que le había parecido reconocer. Respecto a la melodía de las danzas destacó que eran “frescas y bien desarrolladas, sobresaliendo entre ellas un encantador *Vals* y el *Paso de los piratas*”¹².

La gran escenografía con la que se escenificó el ballet se componía de al menos siete decorados nuevos realizados por los “infatigables” Philastre y Cambon. Para Guénot-Lécointe los decorados más destacados fueron “la ciudad del 1^{er} cuadro, la capilla con la gran escalera tallada en la roca del 4^o, el

¹⁰ G. Guénot-Lécointe: *La Sylphide*, París, 26-IX-1840.

¹¹ Roger de Beauvoir: *La France Littéraire*, París, IX-1840.

¹² Hector Berlioz: *Journal des Débats*, París, 26-IX-1840. En Guest: *The romantic ballet in Paris...*, p. 333.

bazar de Ispahán en el 6º y el infierno y la tierra del último cuadro”¹³. Sin embargo, el crítico de *La France Littéraire* no se mostró tan convencido con las decoraciones porque le parecieron “un poco áridas”, a excepción del bazar, decorado “que gana el perdón ampliamente de estos defectos: es ligero, elegante”. Por otra parte, consideraba que “el infierno es la 87ª edición de todos los infiernos”¹⁴ y proponía un cambio en la forma de representar estas escenas, modernizando la maquinaria y eliminando los peñascos de cartón piedra. Guest señala que las “desapariciones, los cambios instantáneos de vestuario y los efectos de maquinaria añadieron intensidad y detalles, así como emoción, al espectáculo”¹⁵.

El vestuario diseñado por Paul Lormier se caracterizó por la “riqueza a la que la Ópera nos tiene acostumbrados desde hace mucho tiempo”¹⁶. Se componía de cuatrocientos veintidós trajes de los cuales doscientos ocho fueron nuevos y otros doscientos catorce se reutilizaron de producciones anteriores¹⁷. En la Biblioteca Nacional de Francia se conservan varios de los figurines de estos trajes, que a continuación reproducimos.



Imagen 115. Figurines de Lormier para Urielle como paje, Federico y Lilia. París, 1840. Biblioteca Nacional de Francia.

¹³ G. Guénot-Lécointe: *La Sylphide*, París, 26-IX-1840.

¹⁴ Roger de Beauvoir: *La France Littéraire*, París, IX-1840.

¹⁵ Guest: *The romantic ballet in Paris...*, p. 333.

¹⁶ Roger de Beauvoir: *La France Littéraire*, París, IX-1840.

¹⁷ Marian Smith: *Ballet and opera in the age of Giselle*. Princeton University Press, 2000, p. 51. Podemos añadir al respecto que en algunos figurines conservados en la Biblioteca Nacional de Francia pueden leerse los títulos de otras obras a las que habían pertenecido.

Como ya hemos comentado, los nombres de los personajes del ballet no se correspondieron con los de la novela. El ballet fue protagonizado por:

Personajes	Intérpretes
Belzebuth , rey de los infiernos	Louis Montjoie
Conde Federico	Joseph Mazilier
Hortensius , su ayo	Jean Baptiste Barrez
Simplice , criado del conde	Georges Élie
Bracaccio , jefe de los piratas	Simon
Le gran Bailly	Germain Quériau
Un señor	Coralli hijo
Dos piratas	Adice y Desplaces hijo
Sacerdote	L. Petit
el gran visir	Georges Élie
Phoebée , cortesana	Lise Noblet
Urielle , diablo mujer	Pauline Leroux
Lilia , hermana de leche del conde	Natalie Fitzjames
Thérésine , su madre	Mazilier
Zanetta , joven sirvienta	Adèle Dumilatre
Caballeros y damas, aldeanos, piratas, mercaderes, negros, eunucos, odaliscas, diablos femeninos y masculinos, pueblo	Cuerpo de baile

La Urielle del estreno fue interpretada por la bailarina francesa Pauline Leroux (1809-91) alumna de Vestris y de Coulon que formó parte del elenco del ballet de la Ópera parisina de 1826 a 1844. Su primer éxito lo obtuvo con la ópera-ballet *La tentation* de Coralli (1832) y posteriormente destacó en ballets como *Nathalie ou la laitière suisse* de F. Taglioni (1832) o *Le diable boiteux*, también de Coralli (1836). Cuando María Taglioni se marchó a Rusia, el director de la Ópera había decidido que Leroux asumiera sus papeles pero un ataque de reumatismo se lo impidió. Entre 1824-33 también bailó regularmente en Londres.

Cuando se estrenó *Le diable amoureux* Leroux fue recibida con mucha expectación porque este ballet suponía su regreso a la escena parisina después de un retiro forzoso de dieciocho meses, provocado por la rotura del tendón

de Aquiles, de la cual se recuperó gracias al apoyo de Vestris, su maestro.¹⁸ Según comentó Guénot-Lécointe este periodo de ausencia de los escenarios, en lugar de haberla perjudicado, había desarrollado su ligereza y su aplomo haciendo que su regreso fuera brillante, convirtiéndola en una “de las más encantadoras intérpretes” que ha dado la escuela francesa.¹⁹ Roger de Beauvoir afirmó que tras una ausencia “demasiado larga para nuestros deseos” la bailarina había reconquistado su brillantez y “había que verla como ejemplo de toda imitación taglioniana”²⁰. También se señaló que interpretando este personaje había “podido hacer brillar su talento como actriz”²¹.

Las reseñas destacaron su interpretación de Urielle en general sin centrarse, como sucedería con Guy Stephan en la versión madrileña, en el paso español que incluía el ballet y que en la versión francesa era una “apasionada *Cachucha*”. La prensa también comentó su “asombroso *Saltarello*” y el efecto producido por el *Paso de la fascinación*.²² Después de superar tantos avatares físicos, Leroux finalmente vio recompensado su coraje, constancia y esfuerzo con un espléndido triunfo, aunque parece que la bailarina nunca gozó de muy buena salud y esta fragilidad física la acompañó a lo largo de su carrera. En 1845 se retiró de los escenarios y llevó una vida tranquila junto a su esposo, el actor Pierre-Chéri Lafont (1797-1873) con quien se casó en 1848.

¹⁸ Louis Huart: *Galerie de La Presse, de la littératures et des beaux-arts*. 3ª serie. París: Chez Auber, 1841, p. 265; Guest: *The romantic ballet in Paris...*, p. 329.

¹⁹ G. Guénot-Lécointe: *La Sylphide*, París, 26-IX-1840.

²⁰ Roger de Beauvoir: *La France Littéraire*, París, IX-1840.

²¹ Louis Huart: *Galerie de La Presse...*, p. 266.

²² G. Guénot-Lécointe: *La Sylphide*, París, 26-IX-1840.



Imagen 116. Pauline Leroux como paje, New York Public Library. Leroux y Georges Élie en la escena de seducción del 3^{er} acto. Grabado coloreado de Alophe, 1846.

Louis Montjoie (1790-1865) fue un bailarín solista de la Ópera parisina que se retiró en 1842, momento en el que le traspasó la mayoría de sus papeles a Germain Quériau (1815-?).²³ Quériau, Georges Élie (1800-83) –bailarín de la Ópera entre 1824-48– y Jean Baptiste Barrez solían encargarse habitualmente de interpretar los personajes que podríamos llamar característicos o en los que primaba la pantomima frente a la danza.²⁴ Entre los protagonistas del ballet también encontramos a Barrez, del que hablaremos más adelante, ya que fue precisamente el encargado de poner en escena *El diablo enamorado* en el Teatro del Circo. En el elenco parisino figuran otras prometedoras bailarinas como las francesas Adèle Dumilatre (1821-1909) hija del actor de la Comedie Française Michel Dumilatre²⁵ y futura Mirtha, reina de las willis, en el estreno mundial de *Giselle* (1841), y Natalie Fitzjames (1819-¿?) considerada como una excelente Lilia.²⁶

Le diable amoureux fue escenificado con un “lujo inaudito”²⁷ gracias a que Léon Pillet, que había sido nombrado unos meses antes director de la

²³ Smith: “The disappearing danseur”, *Cambridge Opera Journal* nº 19, 1. Cambridge University Press: 2007, p. 55.

²⁴ Más detalles sobre los personajes que interpretaron estos bailarines en Smith: “The disappearing danseur”..., pp. 49-51.

²⁵ Su hija mayor, Sophie, también fue bailarina de la Ópera entre 1838-45.

²⁶ Guest: *The romantic ballet in Paris...*, p. 332.

²⁷ G. Guénot-Lécointe: *La Sylphide*, París, 26-IX-1840.

Ópera, no escatimó en gastos a la hora de realizar esta gran producción. Para H. Lucas, *Le diable amoureux* fue "uno de los ballets más bellos que se han representado en el escenario de la Ópera"²⁸ y, tras el estreno, R. de Beauvoir consideró que al ballet "no [le] falta nada"²⁹.

1.5.1 *El diablo enamorado* en Madrid

El 28 de enero de 1845 se escenificaba en el Teatro del Circo *El diablo enamorado*, en una función a beneficio de Guy Stephan. El estreno estuvo muy concurrido a pesar de haberse triplicado el precio de las entradas³⁰ aprovechando el beneficio. A estas alturas, Guy era considerada una verdadera diva del Madrid isabelino, por lo que es evidente que recibió una buena recaudación ya que era mucho el público que quería verla en un nuevo ballet presentado, además, en el teatro de moda de la capital. Una vez más fue aplaudida con "frenético" entusiasmo y "la primera y segunda noche le arrojaron coronas"³¹.

Mientras que *La Sylfide* y *La Péri* habían sido ballets nuevos para Guy, porque no los había interpretado antes de venir a España, en el caso de *El diablo enamorado* ya había interpretado el personaje de Uriela en el estreno londinense del ballet, en marzo de 1841. Un periódico inglés comentó sobre la bailarina:

Guy Stephan hizo su aparición; una joven robusta, con una cara bonita, que se mueve con gran flexibilidad y baila con una gracia descuidada que es muy agradable, sin representar ningún sentimiento por sus movimientos, o demostrar alguna notable agilidad.³²

²⁸ Hippolyte Lucas: *Le Siècle*, París, 28-IX-1849. En Guest: *The romantic ballet in Paris...*, p. 329.

²⁹ Roger de Beauvoir: *La France Littéraire*, París, IX-1840.

³⁰ *El Laberinto*, 1-II-1845.

³¹ "Revista de la semana", *La Crónica*, 2-II-1845. En 1846 Guy Stephan seguía recibiendo coronas después de bailar el *Jaleo de Jerez*: "las niñas del cuerpo de baile presentaron a la interesante actriz una linda corona blanca, que esta colocó en su cabeza en medio de una salva de aplausos", *El Universal*, 20-I-1846. O cuando "salieron dos jóvenes desafiados de resultas de dos coronas que arrojaron a los pies de la aérea sílfide (...)", *La Iberia Musical*, 6-II-1846.

³² *The Times*, Londres, 12-III-1841.

El libreto utilizado para la escenificación madrileña³³ es similar al original francés, aunque no es su traducción exacta, ya que en esta ocasión el español resulta más descriptivo que el francés, cuando normalmente suele suceder lo contrario. El de Madrid incluye además elementos que no existen en la versión original. En primer lugar encontramos un resumen del argumento del ballet, un listado de los bailables que participan en el mismo y aparecen también más fragmentos dialogados que en la versión francesa. Se puede suponer que el libreto madrileño fue elaborado por alguien que conocía muy bien la producción original y esa persona debió ser Jean Baptiste Barrez, maestro de baile de la compañía del Teatro del Circo, responsable de la escenificación madrileña y que además participó en el estreno del ballet interpretando a Hortensio, igual que haría ahora en Madrid. Como ocurrió en la versión original, tampoco la versión madrileña tuvo escena o acto de ballet blanco.

Existen por tanto algunas divergencias entre ambos libretos. La más evidente es que el 3^{er} acto de la versión madrileña tiene una escena menos porque suprime la 1^a escena de este acto, que tiene lugar en el infierno, y en la que Belcebú afirma que solo perdonará a Uriela si esta le trae firmado el pacto según el cual se asegura la posesión del alma de Federico. Sin embargo, en el libreto de Madrid encontramos mucho más detallada la narración de la escena de la venta de Lelia en el bazar, que ocurre también durante el 3^{er} acto, y en ella se explica de forma dialogada cómo, para evitarlo, el conde debe firmar la entrega de su alma al diablo. Este diálogo no aparece en la versión original:

Uriela acercándose a Federico: “todavía [Lelia] puede ser tuya” le dice, “firma este papel, por él me entregarás tu alma”. “¡Mi alma!” dice el conde lleno de horror. “Sí, tu alma o pierdes para siempre a Lelia”.³⁴

En el 2^o cuadro del 1^{er} acto también encontramos varios detalles diferentes. La versión madrileña nos presenta, sorprendentemente, a un conde más culto que el de la versión original, donde este rechaza los libros que le ofrece Hortensio para entretenerse:

³³ BNE, T/20044.

³⁴ BNE, T/20044, p. 27.

Libreto original París	Libreto de Madrid
Hortensius le aconseja leer para entretenerse, y le presenta diversas obras que su maestro rechaza con desdén.	Hortensio procura consolarle y a este fin le presenta máximas de filosofía, comparándolas con el texto de los autores antiguos, que saca de los armarios. Federico coge los libros.

Más adelante, en esta misma escena, vemos varios ejemplos de diálogo que no aparece en la versión original, como cuando el conde decide probar el efecto del conjuro y entregarse al diablo como hizo su antepasado: "yo estoy arruinado, quiero hacer como aquel antecesor mío que está allí retratado, y que el diablo me sirva de paje"³⁵. A la hora de realizar la invocación, lo único que se omite en la versión madrileña es el trazado de un círculo de tiza en el suelo.

En la versión de Madrid, cuando el diablo le ordena a Uriela que sirva a Federico como paje, el libreto señala que esta "parece enternecerse, y pide a su príncipe gracia por el inconsiderado joven", mientras que en el original solo dice que Urielle "duda", pero finalmente en ambos casos ella acata la orden y transforma su apariencia femenina en la de un paje. Cuando regresa Hortensio a la habitación Federico le dice, en la versión madrileña, que "es rico, que es poderoso, que lo es mucho más que antes de su ruina, porque tiene la diablo a su servicio", estas palabras no aparecen en el original.

En esta escena encontramos además otra importante similitud con el ballet *La Sylphide* y es que cuando Hortensio y Federico se duermen –tras la copiosa cena servida por el paje–, Uriela aprovecha para transformarse en "una graciosa sílfide" y bailar alrededor del conde, llegando incluso a besarle, como hace la Sílfide con James al comienzo de *La Sylphide*. Ambos libretos presentan así esta escena que, aunque similar, aparece más detallada en la versión madrileña:

³⁵ Según las indicaciones de la escenografía, tanto en el original como en la versión madrileña, en la pared de la biblioteca aparece retratado un antepasado del conde con el diablo sirviéndole como paje.

Libreto original París	Libreto de Madrid
Urielle se transforma en una forma aérea bajo la cual ella se presenta a aquel a quien ama y que mece esta dulce visión; después de un paso de danza rápida, ella besa al durmiente en la frente, y desaparece cuando él se despierta. Vanamente Frederic busca a aquella que se le ha aparecido.	Uriela entonces se acerca al dormido conde, le contempla con amor, y cambiado su traje en el de una graciosa sílfide, se pone a bailar con tal gracia y con tal encanto, que Federico parece conmovido en medio de su profundo sueño. Ya Uriela más atrevida, pone su mano sobre el corazón del joven como para asegurarse de su sueño; ya corre a él cual si fuera a arrojarse en sus brazos; ya cual graciosa mariposa revolotea como para velar su sueño. Últimamente inclinándose amorosa, le da un beso sobre la frente.

En la versión original se conserva otra semejanza más con *La Sylphide*, que sin embargo no aparece en la española. Justo al final del ballet, cuando Urielle es perdonada y "sube al cielo", las rocas del infierno se abren y a lo lejos se ve la celebración de la boda de Federico y Lelia en la capilla que aparecía en el 2º acto, igual que ocurría en el final de *La Sylphide*, donde James veía a lo lejos como Effie y Gurn se casaban.

El 2º acto comienza con el baile en el nuevo palacio del conde donde Uriela se interpone continuamente entre las mujeres que pretenden a Federico, pero no se presenta con la misma apariencia en ambas versiones. En la madrileña la diablesa aparece como una dama que se mezcla entre las danzas para llamar la atención del conde y evitar que este sea seducido de nuevo por Febea. Mientras que en el original, Urielle mantendrá su apariencia de paje y será a Febea a quien intenta engatusar, ejecutando juntas el *Pas del diablo*. Más adelante, y también como paje, tratará de seducir a Lilia, hecho que ni siquiera se comenta en la versión española. Podemos suponer que el cortejo realizado a partir de esta confusión hombre/mujer no debió ser aceptado por la censura española y por ello el obligado cambio de vestimenta.

Libreto original París	Libreto de Madrid
Phebee toma parte en las danzas; el paje se dispone para ser su partener, y en medio de un <i>pas</i> muy animado, la subyuga de tal manera, que ella cae en sus brazos; furor celoso del conde, dispersión de los convidados.	Febea, haciendo ostentación de sus gracias, baila con Federico, y Uriela disfrazada ya de dama se mezcla también, todo con el objeto de que su amado Federico no sea víctima de aquella seducción.

Al final de la escena del baile y tras caer herida Lelia a manos de Febea, se presenta la autoridad y, en la versión de Madrid, Uriela hace desaparecer al conde "haciendo de las suyas". De esta manera se deja una solución abierta, ya que los personajes pueden salir del escenario simplemente corriendo entre la multitud o bien utilizando un recurso escenográfico o de maquinaria escénica, como ocurre en el original, donde "el diablo lo arrastra a través de una muralla inmediatamente cerrada".

Cuando la diablesa se entera de que el conde va a casarse con Lelia, y solo en la versión madrileña, el libreto muestra las dudas que se le presentan a Uriela, enamorada del conde desde que lo vio por primera vez: "El lindo pajecillo quedándose solo, manifiesta la pena que le causa el matrimonio del conde; es que desde el momento que lo vio desmayado como estaba en su aposento, concibió por él el más entrañable amor. ¿Y qué hará?, ¿Qué partido tomará para impedir la boda?". Es precisamente este sentimiento el que llevará a Uriela a sacrificarse y romper el pacto que había firmado el joven con el diablo para que Federico pueda ser feliz con la mujer que ama. De nuevo aparece en la versión de Madrid otro diálogo que no se incluye en la francesa, cuando el conde le pregunta "pero ¿qué te he hecho yo para que así me persigas?", Uriela contesta "¿qué me has hecho?, ¿No ves que yo soy mujer, mujer como ella (señalando el cuarto de Lelia) y que te amo y me desprecias?".

En cuanto a la música utilizada en el ballet, el libreto madrileño nos informa en su última página que los actos 1º y 3º son de Benoist mientras que el 2º es de Reber, igual que en el original parisino. Pero lo más interesante es que señala que:

con motivo de las variaciones que se han hecho al ponerse en escena en el teatro del circo de Madrid, el maestro de música de la ópera italiana Juan Skoczdo-pole,

director de la orquesta, ha compuesto las piezas siguientes originales: los dos solos de Edo y Alegría en el *pas de deux* del 1^{er} acto; *Cuarteto*; *Terceto* del 2^o acto; Los tres solos del *Terceto* de Ferranti(sic); el *Bailable* de los alumnos; *La mazurca* y el *Jaleo*.³⁶

Los bailables aparecen especificados en el libreto y, además, se incluyen algunas indicaciones sobre cuándo y qué danzas se interpretaban.

Acto	Bailables	Intérpretes
1 ^{er} acto	Introducción y Vals	Cuerpo de baile
	<i>Pas de deux</i>	Petra Alegría y María Edo
	<i>Cuarteto</i>	Clotilde Laborderie, Aimée Neodot, Clara Galby y Gordoux
	<i>Solo</i>	Guy Stephan
2 ^o acto	<i>Terceto</i>	Petit Stephan, Petipa y el diablo invisible
	<i>Terceto</i>	Neodot, Galby y Tomasso Ferrante
	<i>La mazurca</i>	Guy Stephan y Petipa
	<i>Bailables</i>	Cuerpo de baile y alumnos de la Academia
3 ^{er} acto	<i>Bailable de las esclavas</i>	Cuerpo de baile?
	<i>Quinteto</i>	Laborderie, Neodot, Galby, Edo y Alegría
	<i>Paso de carácter y Jaleo de Jerez</i>	Guy Stephan

Como hemos visto anteriormente parte de la música nueva fue obra de Skoczdepole y, por lo tanto, podemos deducir que también tendrían coreografía nueva, realizada en este caso por Barrez. Por otra parte, si comparamos estos bailables con los que aparecían en la versión francesa, no todas las danzas coinciden.

La *Mazurca* era una danza de origen polaco escrita en 3/4 que se caracteriza por sus acentos en los tiempos 2^o y 3^o y suele ser más rápida que la *Polonesa* y el *Vals*. Como había sucedido con la *Polca* de *La hermosa Beatriz*, era la primera vez que se introducía esta danza en un ballet representado en Madrid y este baile se convertiría en una de las piezas más celebradas de *El diablo enamorado*. No sabemos si coreográficamente sería la misma *Mazurca*

³⁶ BNE, T/20044.

que desde hacía unos años causaba furor en París –y sobre la que maestros de baile como Celarius habían hecho sus propias versiones–, pero podemos deducir que al estar ante un ballet puesto en escena por Barrez tendría mucha similitud con las *Mazurcas* que se veían en los teatros y salones parisinos. Además se conserva un grabado de Guy Stephan y Petipa interpretándola, que podemos ver a continuación, y en él observamos que sus trajes reproducían perfectamente los requisitos de esta danza, con sus botines incluidos.

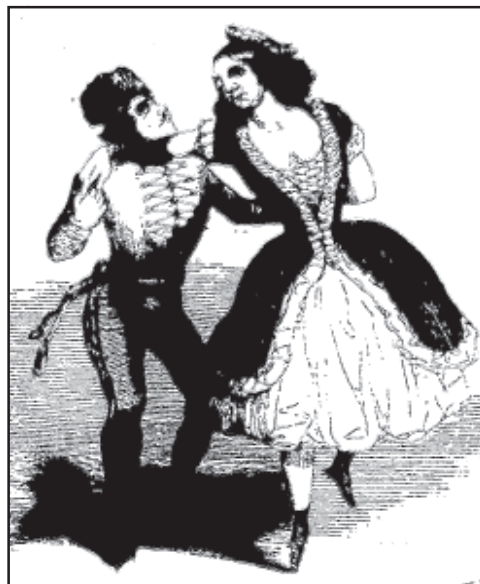


Imagen 117. Marius Petipa y Guy Stephan en la *Mazurca*. *El Siglo Pintoresco*, IX-1846.

Los protagonistas del ballet representado en Madrid fueron interpretados por:

Personajes	Intérpretes
Belzebuth ³⁷	---
Conde Federico	Marius Petipa
Hortensio	Jean Baptiste Barrez
Febea , dama cortesana	Petit Stephan
Simplicio	Victorino Vera
Lelia	Clotilde Laborderie
Teresa , su madre	Giuseppa Clerici
Juanilla	Frontini
Gran visir	Hippolyte Monet

³⁷ Este personaje no tiene asignado intérprete.

el baile o alcalde	Emile Monet
Bracacio	Alessandro Capuzzo
Piratas	Giovanni Piatti y José Mosso
Uriela, diablo mujer	Marie Guy Stephan
Caballeros, damas, aldeanos, pajes, soldados, diablos etc.	Cuerpo de baile

Marius Petipa fue el protagonista masculino del estreno del ballet en Madrid y, como veremos, tanto su interpretación de Federico como la *Mazurca* que bailó con Guy Stephan fueron elogiadas. Hay que señalar que, una vez en Rusia, Petipa realizó varias versiones de este ballet³⁸, al que tituló *Satanella*. La primera fue en 1848, con música orquestada y revisada por Aleksander³⁹ Liadov y protagonizada por Yelena Andreyanova (*Satanella*) y él mismo. En 1866 y 1868 recreó de nuevo el ballet con música añadida de Cesare Pugni, aunque ahora fue protagonizado por P. Lebedeva y Lev Ivanov, y por A. Vergina y L. Ivanov respectivamente.

Los decorados estuvieron a cargo de Eusebio Lucini y los trajes fueron de Manuela Fariñas y Lorenzo Paris. El libreto señala los diferentes espacios por los que va transcurriendo la acción durante cada cuadro: un jardín con un quiosco, una antigua biblioteca con su chimenea situada en el torreón de un castillo gótico, un Palacio, una casita y una parroquia (capilla)⁴⁰ situadas en un promontorio al borde del mar, el bazar de Ispahán y el infierno.

En la escena de la biblioteca del 1^{er} acto se utilizaba la chimenea para que apareciera por ella el diablo acompañado de Uriela. Este mismo recurso escenográfico fue también utilizado en *La Sylphide* (1832) para hacer desaparecer a la bailarina. La escena se desarrollaba además a la luz de la luna, elemento que incluso aparece dibujado en el figurín que realizó Lormier para el personaje de Belcebú y que reproducimos a continuación. En el ballet también se utilizaban otros elementos de aparato o maquinaria escénica

³⁸ Filippo Taglioni también realizó una versión de este ballet para la Ópera de Berlín (1852) que se tituló *Satanella oder Metamorphosen* y su hija Maria desempeñaba uno de los roles protagonistas. En 1855 Domenico Ronzani creó en Turín *Il diavolo innamorato*, *ballo* fantástico con música de Giuseppe Scaramelli.

³⁹ En algunas referencias figura erróneamente el nombre Konstantin.

⁴⁰ En el original se trata de una cabaña de pescador sobre la cima de una roca, en la que están talladas anchas gradas, y hay una capilla que se abre de frente.

habituales en esta época como truenos, rayos, fuego, paredes que se abrían para que desaparecieran personajes, etc.



Imagen 118. Figurines de Lormier para la aparición de Belcebú y Uriela en el 1^{er} acto. París, 1840. Biblioteca Nacional de Francia.

1.5.2 El *Jaleo de Jerez* lo más comentado del ballet

En la versión de *El diablo enamorado* que se escenificó en Madrid se incluyó como paso español el *Jaleo de Jerez*. Desde la década del 1830 encontramos referencias sobre coreografías de estilo español que llevan este mismo título pero hay que precisar que, a pesar de llamarse igual, no estamos hablando ni de la misma composición musical ni coreográfica que la que interpretó Guy Stephan en 1845 en Madrid.

Año	Referencias anteriores al <i>Jaleo de Jerez</i>
1831	-El viajero inglés Richard Ford, que vivió en Sevilla en 1831, hace referencia a una feria a la que "acude toda la majeza, y en la que se da rienda suelta a buenos <i>jaleos</i> " ⁴¹ . Se trataba de <i>jaleos</i> con letra cantada acompañados con guitarra.

⁴¹ José Alberich: *Del Tâmesis al Guadalquivir. Antología de viajeros ingleses en la Sevilla del siglo XIX*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1976, p. 111.

1837	-Lucile Grahn interpreta el <i>Jaleo de Jerez</i> en Copenhague. -Las hermanas Noblet ⁴² bailan el <i>Jaleo de Jerez</i> en la Ópera de París (25-IX).
1838	-Lucile Grahn interpreta el <i>Jaleo de Jerez</i> en Hamburgo. -Las hermanas Noblet bailan de nuevo el <i>Jaleo de Jerez</i> en París.
1839	- Las hermanas Noblet incluyen el <i>Jaleo de Jerez</i> en una representación de <i>Don Juan</i> en París.
1840	-Fanny Elssler baila un <i>Jaleo de Jerez</i> en Nueva York (8-VI) creado por ella. -La americana Mary Ann Lee aprendió en Nueva York el <i>Jaleo de Jerez</i> que interpretaba F. Elssler. ⁴³ -Las hermanas Noblet bailan el <i>Jaleo de Jerez</i> de nuevo en París (noviembre). -El coreógrafo Auguste Bournonville crea en Dinamarca su versión titulada <i>Jaleo de Xeres</i> , dentro del ballet <i>El torero</i> , con música de Helsted.
1841	-Fanny Elssler estrena su versión de el <i>Jaleo de Jerez</i> en La Habana. ⁴⁴
1842	-Fanny Elssler baila el <i>Jaleo de Jerez</i> en Viena.

La coreografía del *Jaleo de Jerez* que nos ocupa fue obra del andaluz⁴⁵ Victorino Vera. Entre 1843-50 Vera fue bailarín de la compañía del Teatro del Circo y también director de la compañía de baile nacional y maestro de la Academia del propio teatro. Como bailarín intervino en muchos de los ballets que se escenificaron durante estos años en el teatro⁴⁶ y también fue el coreógrafo de bailes nacionales como *Las manchegas* que bailó junto a Guy Stephan en *Farfarella o la hija del infierno* (1846) o *La madrileña* que se incluyó en el 3^{er} acto de *La corte de Luis XIV*⁴⁷. Es importante destacar que, a lo largo de los años, Vera demostró su interés por la formación de bailarinas-es nacionales

⁴² Lise Noblet y Felicité, Alexis Dupond de casada.

⁴³ Mary Grace Swift: *Belles and beaux on their toes: dancing stars in young America*. Washington: University Press, 1980, p. 185.

⁴⁴ Lo bailó en una función extraordinaria a su beneficio celebrada el 10-II-1841 en el Teatro Tacón. Francisco Rey: *Grandes momentos del ballet romántico en Cuba*. La Habana: Letras cubanas, 2002. “Última función de baile a beneficio de la señorita Fanny Elssler. Para dar testimonio público de lo grato que me han sido las demostraciones de aprecio que he recibido de todos los habitantes de esta dichosa y opulenta ciudad, le dedico esta noche un baile compuesto por mi estilo nacional conocido con el nombre de *Jaleo de Jerez*”, *Diario de La Habana*, 10-II-1841, en José Luis Ortiz Nuevo: *Tremendo asombro al peso*. Vol. I. Sevilla: Libros con Duende, 2012, p. 312.

⁴⁵ Ese era su origen según afirma Emilio Cotarelo y Mori: *Historia de la zarzuela desde sus orígenes al siglo XIX*. Madrid: ICCMU, 2001, p. 290.

⁴⁶ Montañés y gitano en *La Gitana* (1843), Carlos en *La hermosa Beatriz* (1844), Raimundo en *Alba flor la pesarosa* (1847), la *Danza marinera* en *El Torero* (1847), maestro de baile en *El diablo a cuatro* (1848) o un sargento en *Catalina o la hija de las montañas* (1848).

⁴⁷ Ballet en 4 actos estrenado en el Teatro del Circo en 1850, con coreografía de Antonio Appiani, música de Hipólito Gondoís y protagonizado por Guy Stephan.

que hicieran posible el futuro relevo de las bailarinas-es extranjeros. A propósito de su desempeño como coreógrafo del *Jaleo de Jerez* un diario comentó que era un joven

aplicado y digno del mayor elogio, pues ha contribuido mucho al lucimiento de la linda sílfide del Teatro del Circo, poniéndola hábilmente un *jaleo* andaluz en tanto muestra su gracia y su donaire.⁴⁸

Desde el punto de vista estilístico y coreográfico, lo más probable es que este *Jaleo* interpretado por Guy tuviera bastantes similitudes con los bailes que podían interpretar entonces otras bailarinas boleras como la sevillana Amparo Álvarez, *la campanera*⁴⁹ (1828-95), entre otras. La coreografía del *Jaleo* de Guy no ha llegado hasta nosotros pero sabemos que se interpretaba solo con música, sin letra, y con castañuelas⁵⁰. Gracias a la prensa conocemos que en la coreografía se incluían otros elementos típicos de la escuela bolera como batidos⁵¹ (batería), inclinaciones de torso, quiebros, recogidas y airosas inflexiones.⁵² Según ha explicado Eulalia Pablo, el *Jaleo* se trataría de:

un baile vivo, para el que se requería gracia, sal y donaire, cuyo rasgo más llamativo sería la voluptuosidad. Se detalla el uso de los palillos, que delata la influencia de la escuela bolera [...] rematados con un corte seco y un parón repentino del cuerpo, la figura del “bien parao”, convertido después en desplante flamenco.⁵³

Si comparamos a continuación algunas de las ilustraciones y/o grabados que existen de Guy en este baile, con imágenes de otras boleras de la época, no hay ningún elemento que nos indique que Guy no es una bailarina

⁴⁸ *El Clamor Público*, 4-II-1845.

⁴⁹ Se le dio este apodo por ser la hija del campanero de la Giralda de Sevilla, donde precisamente vivía la familia. Regentó en Sevilla el salón de baile El Aurora y abrió su propia academia de baile en la calle Plata. No había fiesta sevillana a la que no fuera invitada a bailar. Gustave Doré la immortalizó en un magnífico grabado en su *Viaje por España*. Manuel Bohórquez: "La Campanera o los brazos de la Giralda", *El Correo de Andalucía*, Sevilla, 2-I-2013.

⁵⁰ “El paso bailado por la beneficiada [Guy Stephan], con castañuelas, excitó un verdadero entusiasmo”. *La Posdata*, 29-I-1845.

⁵¹ El término *batería* se utiliza en ballet para denominar aquellos saltos en los que se entrecruzan las piernas varias veces en el aire antes de regresar al suelo.

⁵² *El Laberinto*, 1-II-1845.

⁵³ Eulalia Pablo Lozano: *Jaleos y Tangos*. p. 81. En Guillermo Castro Buendía: *Génesis musical del cante flamenco*. Vol. I. Sevilla: Libros con Duende, 2014, p. 456. Agradezco al guitarrista y musicólogo el haberme hecho llegar algunos comentarios sobre sus investigaciones acerca del *Jaleo de Jerez*.

bolera más. Podemos observar además las semejanzas que existen en cuanto al estilo del baile, las posiciones inclinadas del torso, el empleo de castañuelas y, por supuesto, el vestuario.



Imagen 119. Guy Stephan⁵⁴ con vestido español y castañuelas en 1850. La bolera Amparo Álvarez, *la campanera*.⁵⁵



Imagen 120. Petra Camara en *La granadina*, estampa de M. Pineda (Museo Casa de los Tiros, Granada). Guy Stephan en el *Jaleo de Jerez* en *Escenas andaluzas* de Estébanez Calderón, 1847. Grabado de Doré de *la campanera* en *Viaje por España*.

⁵⁴ Atribuido por Plaza Orellana en *Los bailes españoles en Europa. El espectáculo de los bailes de España en el siglo XIX*. Córdoba: Almuzara, 2013. Este daguerrotipo se conserva en la Fototeca del IPCE (Instituto del Patrimonio Cultural de España).

⁵⁵ En Marina Grut: *The Bolero school*. Londres: Dance books, 2002, p. 162.

“El éxito de este baile está demostrado”⁵⁶ porque se convirtió en una pieza independiente y cuando el ballet completo ya no se representaba, Guy seguía bailando el *Jaleo* por diferentes ciudades de España. Incluso muchos años después de haberlo estrenado lo seguía interpretando, por ejemplo en el Teatro Lírico de París (30-V-1852) o en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, en mayo de 1858. Pero el éxito del *Jaleo* de Guy Stephan tiene todavía más mérito si tenemos en cuenta que Guy fue de las pocas bailarinas extranjeras que se atrevió a interpretar bailes españoles en España⁵⁷, a diferencia de otras bailarinas europeas que interpretaron bailes españoles como la *Cachucha*, en Europa y América, pero nunca en el país del que provenían, donde el público sin duda sabía cómo debían de interpretarse correctamente estos bailes.

Por otra parte, Cambroneró señaló un fenómeno curioso que se produjo tras la aparición de Guy en este baile y es que “los demás teatros [de Madrid] con compañía de baile quisieron que su mejor bailarina también lo bailara”⁵⁸, aunque la coreografía no fuera exactamente la misma que la ejecutada por Guy. Un ejemplo de ello fue la bolera Josefa Vargas, que incluyó el *Jaleo de Jerez* entre los bailes que representó en el Teatro del Instituto en 1849. Paradójicamente, las bailarinas nacionales comenzaron a interpretar un baile español que había puesto de moda en España una bailarina francesa. Imitando, consciente o inconscientemente, el fenómeno que se había producido unos años antes en París, donde bailarinas francesas, austriacas e italianas comenzaron a incorporar danzas españolas a su repertorio tras ponerse de moda lo español como imagen de una España/Andalucía idealizada y exótica, con sus mujeres/bailarinas seductoras, que se convirtieron a su vez en “gitanas fingidas”, como las denominó Steingress.⁵⁹

El éxito que alcanzó Guy con este baile fue tal que, en abril de 1846 –y a modo de despedida, antes de su marcha a la gira que realizó por Andalucía junto a Petipa⁶⁰–, en una representación del ballet *La Esmeralda*, sustituyó la

⁵⁶ Carlos Cambroneró: *Crónica del tiempo de Isabel II*. Madrid: La España moderna, 1896, pp.17-18.

⁵⁷ Otras excepciones fueron Melania Duval que interpretó un *Bolero* junto a V. Vera en su beneficio celebrado el 28-III-1843 o Sofía Fuco, que bailó un *Jaleo andaluz* compuesto para ella por Ruiz en 1851.

⁵⁸ Cambroneró: *Crónica del tiempo de Isabel II...*, p. 18.

⁵⁹ Gerhard Steingress: *...Y Carmen se fue a París*, Córdoba: Almuzara, 2006.

⁶⁰ Más detalles sobre esta gira en Laura Hormigón: *Marius Petipa en España (1844-47). Memorias y otros materiales*. Madrid: Danzarte Ballet, 2010, pp. 275-294.

repetición del *Ole* por el *Jaleo de Jerez*, porque era conocedora de lo que agradaba este baile a su público. Y efectivamente, cuando lo bailó "fue donde el entusiasmo, el frenesí, el furor por mejor decir de todo el patio, se la hizo llamar cinco o seis veces a la escena, se le tiraron ramilletes y coronas, y por último se retiró la célebre bailarina llevando consigo los más gratos recuerdos del público"⁶¹.

Hacemos un inciso para señalar que un diario inglés comentó que, precisamente tras esta gira por Andalucía, Guy Stephan "que bailaba admirablemente" el *Jaleo de Jerez* "había introducido desde su regreso varios pasos *en la tierra*, que le han otorgado novedad"⁶² a este baile. Otro periódico londinense ya había señalado anteriormente que Guy era una "gran favorita" del público madrileño y que "cuando interpretaba las danzas del país, sobre todo el *Jaleo de Xerez* ella es lo más aplaudido"⁶³.

Otro hecho que pone de manifiesto la repercusión que tuvo el *Jaleo de Jerez* de Guy Stephan entre los intelectuales de la época fue la cantidad de composiciones que le escribieron o dedicaron a la bailarina después de vérselo bailar. Entre ellos encontramos a José Zorrilla o Juan Martínez Villergas que publicó el soneto titulado *A la Gui(sic) Stephan*, que iba acompañado de una caricatura de la bailarina que reproducimos a continuación:

Antes me entre polilla en el pulmón
que de italiano sin saber la q,
vaya a ver a Ronconi hacer el bú
ni en palco, ni en luneta, ni en sillón.
Me carga de cantantes el montón
que hacen, y no de balde, el rendibú;
también los toros doy a Belcebú,
ya me tiene aburrido esta función.
El drama, la comedia, cuanto vi
con entusiasmo ardiente alguna vez,
todo acabó en el mundo para mí.
Y aunque el vulgo critique mi sandez,
nada me place ya sino la Gui
cuando baila el *Jaleo de Jerez*.⁶⁴



⁶¹ "Revista del mes de abril", *El Siglo Pintoresco*, 1846.

⁶² *The Era*, Londres, 22-XI-1846.

⁶³ *The Morning Post*, Londres, 8-XII-1845.

⁶⁴ "Cabriolas", *El Fandango*, 15-VII-1845.

Tras una representación de Guy Stephan en Sanlúcar de Barrameda (1846) José de Olona⁶⁵, Juan N. Mendicute y T. F. A escribieron diferentes composiciones que se publicaron en *El Clamor Público*⁶⁶. A continuación podemos leer un fragmento del poema que le dedicó Eduardo Asquerino:

Porque al bailar <i>El Jaleo</i> no hay alma que no te siga, y al ver tan dulce meneo, tal sandunga y zarandeo no hay andaluz que no diga:	Donde tu pinré se apande caerán flores a torrentes porque hay en Sanlúcar gentes con el corazón, más grande que un navío de tres puentes!
“Eres la cháchí, churrú! guarde un divé tu jolgorio, que en tus clisus de alajú más almas enciendes tú que almas quema el purgatorio.	Y hay gachó, moza juncal que al ver tus giros extraños y tu sonrisa, y tu sal, fuera tras de ti, cien años después del juicio final!” ⁶⁷

El escritor costumbrista Serafín Estébanez Calderón, apodado *el solitario*, era cuñado de José de Salamanca y asistió a la primera representación de Guy Stephan en Madrid con el ballet *Gisela* (1843). En sus *Escenas andaluzas* publicó un capítulo dedicado e inspirado en la bailarina titulado “Asamblea general de los caballeros y damas de Triana y toma de hábito en la orden de cierta rubia bailadora”⁶⁸. En dicho texto se presenta la discusión sobre la admisión o no entre las bailarinas sevillanas, y frente a un experto tribunal, de la “aplaudida sílfide extranjera” que se atrevía a interpretar bailes andaluces, sobre todo el *Jaleo de Jerez*. Finalmente, la respuesta fue afirmativa, con la única observación de que “hable bien castellano, y se la ejercite en el uso de la jota y en la pronunciación, que por tanto estar al lado de gringos y gabachos le hace que se le enreden las palabras”⁶⁹.

⁶⁵ Olona también le dedicó a la bailarina el juguete cómico andaluz, en un acto y en verso, *¡Jui qué hembra!* (1846) en el que, al final de la obra, Guy interpretaba el *Jaleo de Jerez*.

⁶⁶ “Crónica de Teatros”, *El Clamor Público*, 23-VI-1846.

⁶⁷ 16-VI-1846.

⁶⁸ También se publicó de forma aislada en *El Universal*, 1-III-1846 y en un folleto, del que se hicieron por lo menos tres ediciones, acompañado de un retrato de la bailarina. Se vendía, por 4 rs. en el establecimiento de Vicente Castellano en Madrid y en otras seis provincias españolas.

⁶⁹ Serafín Estébanez Calderón: *Escenas Andaluzas*. Madrid: Baltasar González, 1847.

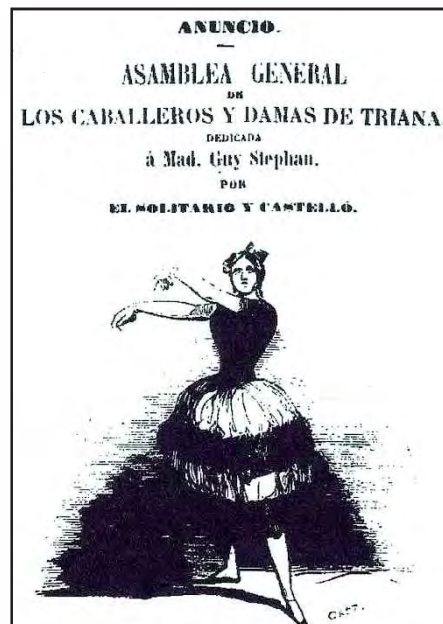


Imagen 121. Anuncio aparecido en el *Semanario Pintoresco Español*, 23-VIII-1846, del folleto dedicado a Guy Stephan por Estébanez Calderón.

Tampoco hay que olvidar que varios escritores extranjeros que vieron interpretar el *Jaleo de Jerez* a Guy Stephan, algunos de ellos compatriotas de la bailarina, también dejaron sus testimonios al respecto. Alejandro Dumas escribió, en su conocido libro de viajes, su impresión tras acudir a una representación en el Teatro del Circo: "(...) quien no ha entrado en el Teatro del Circo y no ha visto bailar el *Jaleo de Jerez* a la Guy Stephan, no sabe lo que es la danza"⁷⁰. Y lo mismo hizo Grimm en la reseña que publicó en un diario parisino:

Una noche que yo me encontraba en el Circo con Alexandre Dumas y nuestros amigos Boulanger, Maquet, Ginain, sea porque la Sra. Guy Stephan fue animada por la presencia de sus compatriotas, y que ella también quería ser hospitalaria; sea porque tuvo aquella tarde una disposición particular y sorprendente, bailó el *Jaleo de Jerez* con un frenesí, un ardor, una gracia, un abandono prodigioso; era todo junto, la coquetería más traviesa y el arrebató más apasionado. Esta noche reventamos mil pares de guantes amarillos en el Teatro del Circo.⁷¹

⁷⁰ Alejandro Dumas: *De París a Cádiz. Impresiones de viaje 1846*. Madrid: Pre-Textos-Narrativa, 2002.

⁷¹ Grimm: "El Teatro del Circo", *La Sylphide*, París, 15-XI-1846.

En cuanto a esta composición musical del *Jaleo de Jerez*, Johann Daniel Skoczdpole aparece como su autor. El periódico cómico-teatral *El Entreacto* comentó al respecto que “quizás sepa la posteridad que hubo un Sr. Skoczdpole que compuso allá en su juventud un *Jaleo de Jerez* de mucho carácter”⁷². Más contundente resulta Ildefonso Jimeno en su artículo publicado con motivo de la muerte del compositor:

Skoczdpole había nacido en Austria y era español. No puedo concederle otra patria sino ésta donde ha muerto, porque tendría que renunciar al españolismo de ese *Jaleo de Jerez*, tarareado cien veces por mí muchos años hace, y que para mí era el propio genio musical de la Andalucía.⁷³

Al parecer, algunos *Jaleos* que fueron compuestos después del de Skoczdpole guardan cierta relación con este. Castro Buendía señala que el *Jaleo de Jerez* que aparece en el *Cuaderno de guitarra y bandurria por cifra por el sistema moderno* de Manuel Peñalba y Bañares⁷⁴, “tiene caracteres musicales similares al compuesto por Skoczdpole, aunque algo más elemental”⁷⁵.

También resulta muy interesante la repercusión que tuvo el *Jaleo* de Skoczdpole en algunos compositores extranjeros que, al pasar por Madrid y escucharlo en el Teatro del Circo, quedaron impresionados. Tal fue el caso del ruso Mikhail Glinka (1804-57) que llegó a España en 1845 y permaneció aquí varios años porque, según informó un periódico, estaba interesado en recoger “todos nuestros cantos populares”⁷⁶. Glinka vio bailar varias veces a Guy Stephan en Madrid, y en una de sus cartas comentó que la música del *Jaleo de Jerez* “aunque compuesta por el director de orquesta del ballet: Skochdopol(sic), me gustó muchísimo y la guardé en mi memoria”⁷⁷. De regresó a San Petersburgo la daría a conocer arreglada para piano. En otra carta cuenta que había ido dos veces al ballet y que “la prima bailarina Guy Stephan, aunque es francesa, interpreta el baile español el *Jaleo* perfectamente

⁷² *El Entreacto*, 14-I-1871.

⁷³ *La Iberia*, 21-III-1877.

⁷⁴ BNE, M/3840.

⁷⁵ Castro Buendía: *Génesis musical del cante flamenco...*, Vol. I, p. 460.

⁷⁶ *El Español*, 26-XI-1846.

⁷⁷ Mikhail Glinka: “Cartas y Anotaciones”, *Los papeles españoles de Glinka 1845-1847*. Madrid: Min. Cultura, 1996.

(...)" . Más adelante señalaba que la francesa "bailaba perfectamente, aunque con afectación, el Ole y el Jaleo de Jerez. Guy Stephan también bailó muy bien las *seguidillas manchegas* vestida de estudiante español"⁷⁸. Sin duda debió existir cierta confusión por parte de Glinka porque lo que Guy Stephan interpretaba vestida de hombre era la *Redowa* del ballet *Farfarella o la hija del infierno*, mientras que las *Manchegas* que interpretaba en ese mismo ballet fueron bailadas por ella pero "trasformada en una encantadora bolera"⁷⁹.

El compositor americano L. M. Gottschalk (1829-69) visitó Madrid en 1852, donde compuso una pieza para piano que luego introdujo en *Souvenirs d'Andalousie*. Está inspirada en tres temas españoles entre los que es bastante reconocible el *Jaleo de Jerez* creado por Skoczdopole. La pieza se tituló *Caprice de Concert sur la Caña, le Fandango et le Jaleo de Jerez*.⁸⁰

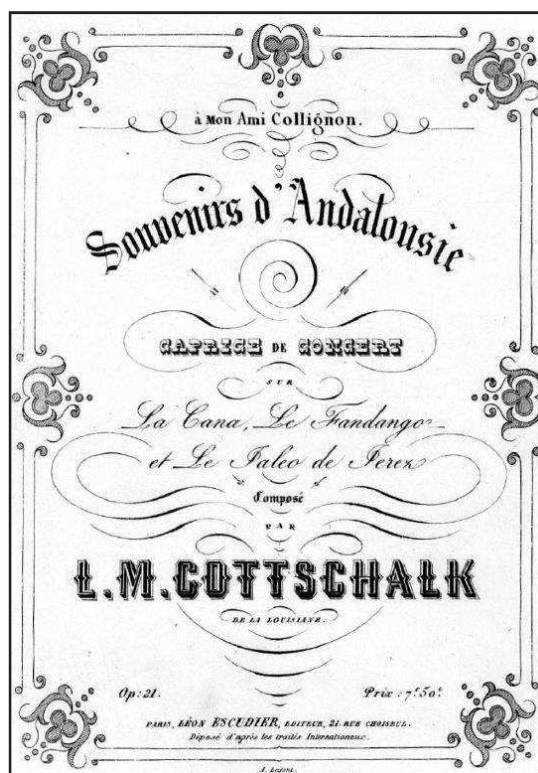


Imagen 122. Portada de la partitura de *Souvenirs d'Andalousie* de Gottschalk. BNE.

⁷⁸ Antonio Álvarez Cañibano: *Relaciones musicales entre España y Rusia*. Madrid: Min. de Cultura, 1999, pp. 90-92.

⁷⁹ *El Clamor Público*, 14-II-1846.

⁸⁰ BNE, MC/1/29.

1.5.3 Una producción de un lujo deslumbrante

Desde la primera representación el ballet tuvo un "éxito brillante"⁸¹, fue calificado como "lindísimo" y de un "lujo deslumbrador"⁸², además se señaló la "suntuosidad con la que se había puesto en escena"⁸³ y se destacó que el ballet "compite dignamente, si no le lleva ventaja, con *La linda Beatriz*" porque se puso en escena "no con lujo sino con ostentación"⁸⁴. Parece que el público quedó "complacidísimo" y solo un periódico comentó que resultaba un ballet muy largo, se dividía en tres actos, aunque reconocía que esto no impidió que "agradase sobremanera"⁸⁵.

La revista ilustrada *El Laberinto* fue de los pocos periódicos donde se hizo referencia al argumento del ballet y se afirmaba que:

el enredo *El diablo enamorado* es de los más racionales que conocemos. *Julio César* y *Hernán Cortés* haciendo piruetas, es una cosa, amén de ridícula, extravagante y monstruosa, pero un diablo y un conde pueden libremente hacer de sus piernas el uso que quieran. Así sucede en el baile de que hablamos (...).⁸⁶

Este cronista también se refirió a algo que generalmente era menos comentado en las reseñas, la parte mímica o pantomima, que para él era "el escollo de todos los bailes" pero que al estar "confiada principalmente a la graciosa bailarina [Guy] Stephan, agradó mucho al público". Sin embargo este crítico consideró que "en los bailables no se advirtió gran novedad; salvo algún tanto de pesadez, gustaron mucho"⁸⁷.

También se habló de la escenografía realizada por Lucini cuyas decoraciones "fueron buenas y bien entendidas"⁸⁸. González d'Apoussa opinaba que Lucini era "digno de todo encomio, tanto por sus bellas decoraciones como por lo bien combinado de la maquinaria" y concluía

⁸¹ "Gacetilla de la capital", *El Heraldo*, 30-I-1845.

⁸² E. de González d'Apoussa: *El Eco del Comercio*, 6-II-1845.

⁸³ "Crónica de teatros", *El Clamor Público*, 30-I-1845.

⁸⁴ "Gacetilla de la capital", *El Heraldo*, 30-I-1845.

⁸⁵ *La Posdata*, 29-I-1845.

⁸⁶ *El Laberinto*, 1-II-1845.

⁸⁷ *El Laberinto*, 1-II-1845.

⁸⁸ "Gacetilla de la capital", *El Heraldo*, 30-I-1845.

exclamando, "¡Reciba mil plácemes este artista!"⁸⁹. También otro crítico reconoció la belleza de los decorados del escenógrafo y comentaron que eran "de lo más lindo que hemos visto en su género y la maquinaria, a cargo del mismo señor, estuvo perfectamente entendida y ejecutada"⁹⁰.

Un diario opinaba que el baile se había escenificado con unos "trajes costosísimos hechos con el mayor gusto y elegancia"⁹¹ y otro periódico también reconocía "el lujo" y el "gusto" con que se habían elaborado los trajes.⁹² Fue especialmente celebrado el que utilizó la Guy para el *Jaleo*, ya que apareció "vestida con toda propiedad de una jerezana"⁹³.

Sin duda el éxito de Guy Stephan en este ballet fue absoluto porque "la beneficiada es la estrella del baile"⁹⁴, e incluso fue mayor que el que obtuvo Pauline Leroux en el estreno parisino del ballet. La prensa comentó que "en la *Mazurca* que baila con Petipa, lució toda la coquetería francesa y toda la maestría del arte"⁹⁵. Algunos señalaron que había ejecutado "pasos difícilísimos que no la habíamos visto hasta ahora" en los que "mostró una soltura y una agilidad maravillosas"⁹⁶. Otros afirmaron que en el papel de diablo femenino estuvo "inimitable" y que "se ostenta ¡tan ligera! ¡Tan graciosa!... que encanta a los espectadores"⁹⁷. En el diario absolutista *La Esperanza* confesaban su "incompetencia" para realizar críticas sobre "materia coreográfica", pero no podían dejar de señalar "la gracia, la soltura y la ligereza de pies de la beneficiada"⁹⁸.

De la interpretación del *Jaleo de Jerez* por parte de Guy Stephan tenemos abundantes reseñas ya que fue lo más comentado de toda la puesta en escena. González d'Apoussa simplemente decía que no había términos para calificarlo porque su "pluma se niega a encomiar el mérito de la artista que entusiasmó"⁹⁹ con este baile. Otros afirmaron por ejemplo que era preciso ver bailar a la Guy

⁸⁹ E. de González d'Apoussa: *El Eco del Comercio*, 6-II-1845.

⁹⁰ *El Laberinto*, 1-II-1845.

⁹¹ "Crónica de teatros", *El Clamor Público*, 30-I-1845.

⁹² *La Posdata*, 29-I-1845.

⁹³ *El Laberinto*, 1-II-1845.

⁹⁴ *El Laberinto*, 1-II-1845.

⁹⁵ *El Laberinto*, 1-II-1845.

⁹⁶ "Crónica de teatros", *El Clamor Público*, 30-I-1845.

⁹⁷ "Folletín", *El Castellano*, 4-II-1845.

⁹⁸ "Folletín", *La Esperanza*, 1-II-1845.

⁹⁹ E. de González d'Apoussa: *El Eco del Comercio*, 6-II-1845.

el *paso andaluz* "para formar[se] una idea de la gracia, coquetería y desenvoltura con que imita a las hijas de Betis"¹⁰⁰. De la misma opinión era otro cronista que afirmó que había "arrebataado" en este baile, que además había ejecutado "con una propiedad y una gracia que no sería posible presentarla a la más linda que haya nacido en las orillas del Guadalquivir"¹⁰¹. En la misma línea se expresaba otro crítico que señalaba que Guy había bailado el *Jaleo* "con tanta sal y donaire como puede tener la mejor bailarina española", sus posturas y movimientos eran tales "que nadie hubiera creído que aquella mujer tan *sandunguera* no había nacido bajo el hermoso cielo de Andalucía"¹⁰². Como podemos observar, los comentarios que apelaban al "andalucismo" bien asimilado por Guy Stephan fueron muchos, como el de otro cronista que afirmaba que no había "nada más gracioso ni más andaluz que la Sra. Guy Stephan con las castañuelas en la mano" porque entonces "el baile nacional cobra más vida, más gracia, mas animación, más coquetería, es una cosa nueva"¹⁰³.

Más extensa era la reseña de *El Laberinto* que comenzaba afirmando que la Guy se había presentado "con toda la gracia de una española" y que bailó "con todo el garbo de una andaluza esbelta y resalada". Continuaba señalando que "vestida con toda la propiedad de una jerezana garbosa y terne, sublevó al público apenas se presentó en la escena, e hizo crecer el entusiasmo con sus graciosas *recogidas* y sus airosas inflexiones". Los aplausos de los espectadores "rayaban la locura" tras el baile, por lo que Guy tuvo que repetirlo varias veces durante los primeros días. El cronista concluía su reseña afirmando que "si llega a *matar la araña*"¹⁰⁴ (única cosa que ha omitido) no sabemos lo que hubiese hecho el público"¹⁰⁵.

A. Hurtado opinaba sobre la interpretación del *Jaleo* a cargo de Guy, que la bailarina había copiado perfectamente el estilo español y que cuando la

¹⁰⁰ "Revista de la semana", *La Crónica*, 2-II-1845.

¹⁰¹ "Folletín", *El Castellano*, 4-II-1845.

¹⁰² "Crónica de teatros", *El Clamor Público*, 30-I-1845.

¹⁰³ "Gacetilla de la capital", *El Heraldo*, 30-I-1845.

¹⁰⁴ "mata la araña" en la escuela de Marienma o "batalaraña" según la escuela de los Pericet, es un paso característico de la escuela bolera.

¹⁰⁵ *El Laberinto*, 1-II-1845.

veía aparecer en el escenario "derramando gracia" al compás de una música española y al son de las castañuelas,

la sangre se me enciende, el corazón me salta de entusiasmo hasta que aplaudiendo con pies, manos y cabeza, prorrumpo en gritos de júbilo. (...) No se crea por esto que la Sra. Guy Stephan es andaluza: su nombre dice que no ha tenido la fortuna de nacer bajo el cielo de Mairena, pero ha comprendido el carácter bizarro y excitante de ese pueblo (...). El *Jaleo* bailado por la Guy Stephan es la Andalucía personificada; es la expresión verdadera de suelo bendito.¹⁰⁶

Sin duda uno de los comentarios más significativos es el que publicó *El Globo*, en el que expone algo que ya hemos señalado, la gran capacidad de Guy para interpretar los bailes nacionales casi al mismo nivel de las propias bailarinas boleras, a pesar de no ser española y ser una bailarina formada en la escuela de "baile francés":

El diablo enamorado ha dado ocasión a la señora Guy Stephan para entusiasmar a los *dilettantis* de sus piernas, y para revelarse al público bajo un nuevo aspecto. Habíamos visto a esta linda bailarina en *Gisela*, en *El lago de las hadas* y esos otros bailes fantásticos hacer piruetas que rayaban en maravillas; pero a pesar de ello, muy pocos la hubieran supuesto con la gracia esencialmente española que se necesita para bailar, como lo hizo, el bellissimo *Jaleo de Jerez*, que injirió en el tercer acto del *Diablo enamorado*. ¡La *willi* alemana, la oriental *péri* bailando como una andaluza! ¡La modestia, la elegancia convertida en sal y en donaire! Tanto fue lo que ilusionó al público la inimitable Guy que, a no haber sido por alguna que otra actitud, propias todavía de la escuela francesa, e hijas de la costumbre, se hubiera creído estar viendo al bello ideal de las boleras españolas, y no a una de las más aventajadas bailarinas de la ópera francesa.¹⁰⁷

¹⁰⁶ "Una noche en el Circo", *Revista Literaria del Español*, 13-VII-1845.

¹⁰⁷ "Boletín de Madrid", *El Globo*, 5-II-1845.



Imagen 123. Tres grabados de Guy Stephan en el *Jaleo de Jerez* publicados en la prensa.

Desde principios del siglo XIX existía una rivalidad latente entre lo nacional y lo extranjero, que afectaba a todas las artes, y que A. Hurtado reflejó en un comentario refiriéndose específicamente al baile. En él realizaba una comparativa entre la diferente acogida que tuvo un baile importado como *La polca* –tan de moda por entonces en los salones madrileños–, frente a un baile nacional, el *Jaleo de Jerez*, aunque este hubiera sido, contradictoriamente, bailado por Guy Stephan. En la sociedad madrileña de la época estaba perfectamente asumido que en las reuniones se bailaran valeses o polcas, pero era menos frecuente ver a las jóvenes del "buen tono" divirtiéndose con un *Ole*, un *Fandango* o cualquier baile español. Guy Stephan sin embargo fue aceptada como representante escénico de ambos estilos, por su buen hacer y capacidad de asimilación del estilo del baile español:

(...) *La polca*, anunciándose en los maravillosos pies de Guy Stephan y Peti-Pá(sic) llenó de frenético entusiasmo a sus primeros espectadores. Saltó de las tablas y se apoderó de las tertulias de gran tono (...). En medio del delirio que produce esta individua [*La polca*] poseedora del voto general del reino de la moda, se abre campo con toda la sal macarena el brioso *Jaleo de Jerez* que a pesar de ser muy aplaudido, ni se ha atrevido a pasar del foro (...). El motivo de esta diferencia, yo no lo alcanzo. No sé si es su modestia, o la desgracia que persigue a todo lo que es español puro. (...) Hoy todo lo que viene de *extranjería* debe merecer el respeto, el entusiasmo, el delirio (...). *La polca*, nacida de una tierra cuyas costumbres apenas conocemos (...) no arranca las mismas sensaciones que su rival. Se la admira, se la aplaude, pero no conmueve. En el *Jaleo* se grita "¡viva, bien, bravo!",

en *La polca* se dice “muy bonito, lindísimo”. El *Jaleo* hace latir el corazón, *La polca* hace mover la cabeza.¹⁰⁸

Desde el punto de vista del baile escénico, en España generalmente los bailes españoles o nacionales estaban relegados a un papel prácticamente “decorativo” en los teatros dramáticos, ya que servían para amenizar o entretener al público entre las obras dramáticas que se representaban durante la función. Gracias a la labor iniciada en este momento por bailarinas como Guy Stephan, los bailes nacionales fueron recibiendo la consideración que merecían y el fruto se vio hacia 1850, cuando casi todos los teatros de Madrid tenían su compañía de baile nacional en la que figuraba como primera bolera alguna de las mejores bailarinas españolas del momento. Entre ellas estaban Josefa Vargas, Manuela Perea, *la nena*, o Petra Cámara, y en el Teatro del Circo Sofia Fuoco y Guy Stephan, que seguía interpretando tanto bailes nacionales como “extranjeros”¹⁰⁹. La prensa publicó muchos comentarios sobre esta nueva situación, con la que además se había mejorado un poco la condición económica de los artistas, ya que “la Vargas y la Cámara, han rehabilitado, por decirlo así, el baile español, hasta ahora mirado con cierto desdén por la gente de buen tono (...)”¹¹⁰.



Imagen 124. Josefa Vargas en el *Ole* (1840s) grabado de J. Vallejo y Manuela Perea, *la nena*, hacia 1850. V & A Museum.

¹⁰⁸ "Una noche en el Circo", *Revista Literaria del Español*, 13-VII-1845.

¹⁰⁹ En 1850 la compañía de baile nacional del Circo estuvo dirigida por Antonio Ruiz, con Josefa Vargas y Petra Cámara como primeras boleras.

¹¹⁰ *La Época*, 9-VII-1850.

El éxito de Guy con el *Jaleo* no fue algo pasajero sino que, como ya hemos comentado, perduró en el tiempo y no solo se limitó a Madrid sino que lo obtuvo en cada una de las ciudades donde lo bailó. Un periódico gaditano comentó al respecto: “el gracioso *Jaleo de Jerez* por la Sra. Guy Stephan, en cuyo baile ha obtenido numerosos aplausos en todos los teatros”¹¹¹.

Casi un año después de haberse estrenado en Madrid el ballet *El diablo enamorado*, y de haber bailado Guy por primera vez el *Jaleo de Jerez*, la prensa seguía escribiendo maravillas sobre su interpretación de este baile. Por ejemplo, el periódico de teatros *El Cínife* –publicación que habitualmente mostraba su preferencia por el baile nacional– decía que la Guy había comprendido perfectamente el baile español que interpretaba y “aunque no sea más que por la parte de españolismo que tiene, diremos que es donde nos ha gustado más, y donde nos ha parecido más encantadora”¹¹². Otro cronista –recordando los comentarios sobre el “andalucismo” de Guy– afirmaba que se había mostrado “apuesta, resalada y sandunguera, como la hija más neta y más salerosa de las orillas del Guadalquivir”¹¹³. El público, una vez más, pidió la repetición del baile.

El resto del elenco del ballet también recibió su merecido reconocimiento. El primero en ser “saludado con estrepitosos aplausos”¹¹⁴ fue Barrez, el director de la compañía y responsable de la puesta en escena de *El diablo enamorado*. Un crítico afirmaba que había que destacar la “habilidad con que se ha ejecutado por todos los individuos de la compañía”¹¹⁵. Para González d'Apoussa “justísimos y bien merecidos fueron los aplausos que recibieron los artistas que en él tomaron parte”¹¹⁶ y, por ejemplo, Laborderie, Neodot, Petit Stephan y Galby fueron especialmente aplaudidas. En cuanto a la parte masculina, Ferrante y Petipa estuvieron “felicísimos”, sobre todo Petipa porque “expresó con sumo acierto y comprendió con inteligencia el

¹¹¹ “Teatros”, *El Comercio*, Cádiz, 12-V-1846.

¹¹² “Revista teatral”, *El Cínife*, 2-X-1845.

¹¹³ “La escena. Semanario de teatros y costumbres”, *El Universal*, 28-XII-1845.

¹¹⁴ “Gacetilla de la capital”, *El Heraldo*, 30-I-1845.

¹¹⁵ “Crónica de teatros”, *El Clamor Público*, 30-I-1845.

¹¹⁶ E. de González d'Apoussa: *El Eco del Comercio*, 6-II-1845.

papel del conde Federico"¹¹⁷. Aunque para un crítico ni Ferrante –a pesar de dar "multitud de vueltas"–, ni Petipa –que "agradaba a los espectadores en *La polca*"–, le "harán creer que son tan hábiles en su arte" como para igualar "el donaire y gracia, tanta fineza y soltura, tanta elegancia"¹¹⁸ de la Guy Stephan.

Este último comentario demuestra, una vez más, cómo la interpretación realizada por un bailarín no era valorada de la misma manera que la de una bailarina. Ellas eran siempre las protagonistas y las que recibían extensos parabienes. Por tanto, cuando en las reseñas de los espectáculos aparecen ciertos elogios hacia un bailarín hay que tenerlos muy en consideración, porque su desempeño había tenido que ser excepcional para que un crítico le dedicara esas palabras.

Resulta muy llamativo el hecho de que la prensa inglesa se hiciera eco, no solo de algunas de las representaciones que Guy Stephan iba realizando en el Teatro del Circo, algo que no es de extrañar dado el prestigio que había conseguido la bailarina en la capital inglesa durante las sucesivas temporadas que había trabajado allí, sino que incluso comentaron un accidente que sucedió en una de las representaciones de *El diablo enamorado* en octubre de 1845, suceso que no fue reseñado por la prensa madrileña. Por suerte todo quedó en un susto y Guy Stephan "escapó de un cruel accidente". Al parecer durante el último acto del ballet:

cuando los demonios están girando alrededor de Uriela para recuperarla y apresarla, uno de ellos, blandiendo en su mano una antorcha, dejó caer algunas gotas de la misma sobre el vestido de gasa de Guy, que apareció en llamas en un instante, pero la buena acción de un *buen diablo* impidió una gran desgracia porque, aunque se quemó sus propias manos, este demonio extinguió el fuego.¹¹⁹

Podemos afirmar que *El diablo enamorado* fue un ballet representado en el Teatro del Circo a un alto nivel y que gracias a su cuidada producción y a la buena ejecución por parte de los bailarines, consiguió ganarse la aceptación del público madrileño, por lo que el ballet completo se representó en el

¹¹⁷ "Gacetilla de la capital", *El Heraldo*, 30-I-1845.

¹¹⁸ E. de González d'Apoussa: *El Eco del Comercio*, 6-II-1845.

¹¹⁹ *Bell's New Weekly Messenger* y *The Era*, Londres, 2-XI-1845.

escenario del Teatro del Circo durante varias temporadas. Entre 1845 y 1850 el ballet subió a escena casi en sesenta ocasiones, sin contar el número de veces que Guy Stephan bailó el *Jaleo de Jerez* independiente del ballet.

El ballet conservaba muchas similitudes con la producción original francesa, aunque incorporaba varios bailes con música y coreografía nueva y, por tanto, diferentes a la versión parisina. Entre ellos destacaron *La mazurca* y el *Jaleo de Jerez*.

Sin duda Guy Stephan obtuvo uno de sus mayores éxitos gracias al *Jaleo de Jerez*, pero lo más interesante es que este éxito no fue algo pasajero sino que, como ya hemos comentado, perduró en el tiempo y afianzó aún más el prestigio de la bailarina en nuestro país, convirtiéndose además en un referente tanto para el baile francés (ballet) como para el baile nacional.

En cuanto al *Jaleo de Jerez* que interpretó Guy, este tenía una serie de características específicas respecto a otros *jaleos* anteriores:

- Fue un baile español creado para ser interpretado dentro de un ballet de toda una noche, en este caso *El diablo enamorado*, aunque comenzó a representarse muy pronto aislado, en funciones combinadas, en las que el ballet completo no se interpretaba. Más adelante incluso se introdujo en otros ballets completos.
- Fue coreografiado por un maestro de baile español y en España, a partir de pasos de la escuela bolera. Posiblemente se trate de uno de los primeros ejemplos de *Jaleo* bailado en un teatro.
- Es el único *Jaleo* interpretado por una bailarina extranjera en España. Ninguna otra bailarina europea del siglo XIX bailó el *Jaleo de Jerez* en nuestro país y, como hemos visto, Guy superó la comparación inevitable con otras grandes bailarinas boleras del momento que ejecutaban otros bailes españoles, e incluso el propio *Jaleo de Jerez*, en otros teatros mientras ella lo bailaba también.
- Se trata de una composición musical que se interpretaba con orquesta y fue tras su estreno –y debido a su éxito y a lo popular que se volvió– cuando se editaron reducciones para piano y/o guitarra. La partitura, a pesar de haber sido compuesta por un músico extranjero, tuvo la capacidad de asimilar cierto aire andaluz, que no flamenco, hasta el

punto de convertirse en una partitura de referencia para otros compositores. No tenía letra para ser cantada mientras se ejecuta la coreografía¹²⁰, elemento que suele estar presente en otros jaleos interpretados por bailarinas boleras, sobre todo en Andalucía. Aunque sí mantiene las castañuelas.

Tenemos noticia de que en 1847 Albert realizó la puesta en escena de *El diablo enamorado* en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona, con Elisa Albert-Bellon en el personaje de Uriela. A pesar de que los personajes y el argumento del ballet siguen siendo los del ballet de Mazilier, el programa indica que todas las danzas fueron coreografiadas por Albert y que incluso había añadido algunas nuevas.¹²¹

¹²⁰ Con una única excepción. Se trata de la función en honor a Isabel II celebrada en el Teatro Principal de Cádiz el 1-XII-1848, donde se indica “*Jaleo de Jerez* por Guy Stephan, cantado por Sr. Risso y coros”. Gema León Ravina: *La ópera en Cádiz durante el reinado de Isabel II*. Cadiz: 2007, pp. 181n.

¹²¹ Biblioteca Central Diputación Provincial de Barcelona, C 400/21.

1.6 *Ondina ou la náyade*, primera colaboración de Perrot y Pugni

En la mitología alemana y escandinava se llamaban ondinas a las ninfas acuáticas. El ballet titulado *Ondina ou la náyade* se estrenó en el Teatro de la Reina de Londres el 22 de junio de 1843.

El libreto y la coreografía del ballet fueron realizadas por Jules Perrot. Es poco probable que Perrot hubiera visto alguna de las producciones precedentes del ballet *Undine*, como las realizadas por Louis Henry en Viena (1825) y por Paul Taglioni en Berlín (1836), por lo que la novela también homónima (1811) escrita por el alemán Friedrich de la Motte Fouqué (1777-1843) se presenta con toda probabilidad como inspiración para el argumento del ballet. Sin embargo, Beaumont afirma que el libreto del ballet tiene poco que ver con la novela¹ y Au señala que el ballet *Coralia* de Paul Taglioni (Londres, 1847) "se aproximaba mucho más a la novela de la Motte Fouqué que la *Ondina* de Perrot"². Además Guest añade que la obra de Fouqué tenía elementos que "Perrot encontraba inaceptables"³, por lo que el ballet finalmente solo tomó como base la historia de una ondina que se enamora de un mortal y el conflicto que surge entre ella y su rival femenina, también mortal.

Lo que sí pudo servir de inspiración a Perrot para la creación de su ballet fue la escenificación realizada por Guilbert de Pixérécourt y Thomas Sauvage titulada *Ondine ou la Nymphe des eaux*, estrenada en el Teatro de la Gaité de París en 1830.⁴ En esta obra la acción se traslada a la Sicilia mediterránea y además se introducen dos "espectaculares escenas bajo el agua". Tanto el traslado de la acción a Sicilia como las escenas acuáticas aparecerán después en la puesta en escena de Perrot, al igual que la utilización de una concha para hacer aparecer a la Ondina sobre el agua. Pero Guest opina que, a pesar de las influencias iniciales en las que el coreógrafo

¹ Cyril Beaumont: *Complete book of ballets*. Londres: Ex Libris, 1951, p. 291.

² Susan Au: "The shadow of herself: some sources of Jules Perrot's *Ondine*" *Dance Chronicle*, vol. 2. nº 3. Taylor & Francis. 1978, p. 165.

³ Ivor Guest: *Jules Perrot. Master of the romantic ballet*. Londres: Dance books, 1984, p. 98.

⁴ Guest: *Jules Perrot...*, p. 98.

hubiera podido inspirarse, el resultado final creado por Perrot fue un ballet lleno de originalidad y brillantez, además de ser un modelo de construcción balletística en el que se puso también de manifiesto su sentido plástico, que se evidenció sorprendentemente en sus danzas de conjunto.⁵



Imagen 125. Cerrito como Ondina apareciendo sobre su concha, grabado de I. Andrew. *Les beautés de l'Opéra*.

Sin embargo, a pesar de la originalidad presentada por Perrot, Susan Au⁶ señala que en el libreto existen varios elementos comunes con el ballet *La Sylphide* (1832) de Taglioni.

Semejanzas	<i>La Sylphide</i>	<i>La Ondina</i>
Triángulo amoroso como eje de la historia.	Effie-James-Sílfide	Giannina-Matteo-Ondina
Personaje masculino mortal que se enamora de un ser sobrenatural, a pesar de estar comprometido con una mujer real.	James	Matteo
Presencia de un personaje sobrenatural que solo es visto por el protagonista masculino.	Sílfide	Ondina
Personaje femenino real que sufre las acciones del personaje sobrenatural.	Effie	Giannina
Muerte del ser sobrenatural al final.	Sílfide	Ondina

⁵ Guest: *Jules Perrot...*, pp. 99 y 106.

⁶ Au: "The shadow of herself"..., p. 159-71.

Aunque estas similitudes son evidentes, debemos señalar que entre los libretos de *Ondina* y *La Sylphide* también apreciamos algunas diferencias claras. Por ejemplo, en el ballet de Taglioni el protagonista masculino (James) acaba solo, sin la Sífide y sin Effie, que termina casándose con su rival. Mientras que Matteo sí permanece junto a Giannina, a la que verdaderamente ama. Por otra parte, el personaje de la Ondina resulta más malvado porque no duda en suplantar físicamente a la pobre Giannina, a la que destierra al mundo submarino, para así conseguir que Matteo la ame, aunque sea por medio de un engaño. La Sífide, aunque se muestra algo traviesa y posesiva con James cuando le esconde el anillo preparado para la boda con Effie, nunca llega a dañar físicamente a Effie.

Otra característica curiosa del libreto de *Ondina* fue que cada una de las escenas del ballet recibió un título independiente, como si el coreógrafo hubiera imaginado el ballet "como una sucesión de pinturas narrativas"⁷ y cada una de estas escenas fueron "tan variadas como fascinantes"⁸. Los títulos fueron: "La concha", "La cabaña del pescador y las travesuras de Ondina", "La visión", "El festival de la Madonna", "La rosa marchita" y "La partida para la boda".

La música del ballet se le encargó al compositor genovés Cesare Pugni (1802-70) que estudió en Milán entre 1815-22 con Antonio Rollo y Bonifazio Asioli y destacó por sus numerosas composiciones para ballet, creando tanto obras originales como piezas añadidas o adaptaciones de obras preexistentes. A lo largo de su carrera trabajó con los mejores coreógrafos del momento como Jules Perrot, Arthur Saint-Léon y Marius Petipa. Entre su vasta producción destacan las obras que compuso en Londres (1843-50) y en San Petersburgo (1850-70), ballets como *Esmeralda* (Perrot, 1844), *Grand Pas de Quatre* (Perrot, 1845), *Catarina ou la fille du bandit* (1846), *Le violon du diable* (Saint-Léon, 1848), *La guerre des femmes ou les amazones du IXe siècle* (Perrot, 1852), *L'étoile de Grenade* (Petipa, 1855), *La fille du pharaon* (Petipa, 1862), etc.

⁷ Guest: *Jules Perrot...*, p. 99.

⁸ *The Morning Post*, Londres, 23-VI-1843.

La partitura del ballet *Ondina* fue el primer trabajo de importancia que Pugnî realizó para Perrot.⁹ Según afirmó un cronista, las composiciones musicales realizadas por el italiano eran "elegantes y agradables" y la música del ballet fue calificada como "apropiada y encantadora"¹⁰, además de "vivaz, característica y descriptiva"¹¹. Según Guest la partitura de Pugnî fue algo "más que un acompañamiento hábilmente escrito (...), aunque carecía de la inspiración que caracterizó a la *Giselle* de Adam, era lo que se esperaba de una música escrita para ballet en ese momento"¹². Para otro crítico la composición musical también resultó "apropiada, bastante descriptiva y [que] añadía encanto a la perfección del ballet"¹³.

La obertura del ballet fue muy criticada por la prensa mientras que destacó por ser especialmente "bella" la escena en la que Matteo caía al río y a su alrededor bailaban las ondinas. Charles Gruneisen también criticó la obertura y en su reseña del ballet le otorgó gran protagonismo a la partitura, dedicándole buena parte de ella. Para Gruneisen "la música del ballet es digna del mayor encomio" porque "no consiste en el tan usual pastiche de fragmentos de melodías robadas, disfrazados en armonía sobreexcitada"¹⁴. Por el contrario otro crítico londinense consideró que la música del ballet simplemente fue "muy pobre"¹⁵.

En cuanto a las danzas que componían el ballet Guest señaló que éstas se desarrollaban de forma orgánica y natural dentro de la trama del ballet y que tanto el *Paso de la sombra* como el *Paso de la rosa marchita* eran notables ejemplos de la capacidad de Perrot para integrar sus danzas dentro del argumento.¹⁶ Un crítico londinense afirmó además que la forma en la que se utilizaban "los grupos de bailarines eran modelos para un pintor"¹⁷.

El cuadro de "La concha" comenzaba con un *bailable* ejecutado por todo el cuerpo de baile que formaba "laberintos de complejidad exquisita y

⁹ La reducción a piano, que se publicó en Londres el mismo año del estreno, estuvo dedicada a la Duquesa de Cambridge. En Guest: *Jules Perrot...*, p. 106.

¹⁰ *The Era*, Londres, 25-VI-1843.

¹¹ *The Morning Post*, Londres, 23-VI-1843.

¹² Guest: *Jules Perrot...*, pp. 106-107.

¹³ VV. AA.: *Les beautés de L'Opéra*. Paris: Soulié, 1845.

¹⁴ Charles Gruneisen: *The Morning Post*, Londres, 26 y 28-VI-1843.

¹⁵ *The Athenaeum*, Londres, 24-VI-1843.

¹⁶ Ivor Guest: *Fanny Cerrito. The life of a romantic ballerina*. Londres: Dance Books, 1974, p. 60.

¹⁷ *The Morning Post*, Londres, 23-VI-1843.

variada, manteniéndose simétrico como el diseño de un caleidoscopio"¹⁸. Tras él se ejecutaba un *Paso a cinco*, inicialmente interpretado por Guy Stephan, Galby, Benard, Chevalier y Ducie, pero que pronto fue transformado por Perrot en un *Paso a tres*¹⁹. Después tenía lugar el *Paso de la concha*²⁰ interpretado por Cerrito y que, para Guest, era "un ejemplo magistral del desarrollo de las habilidades de Perrot en la creación de ambientes y en la transmisión de una relación entre dos personajes en una danza"²¹. En *Les beautés de L'Opéra* afirmaron además que "nada puede superar la poesía de esta escena".

El cuadro titulado "La visión" comenzaba con el *Paso de las olas* interpretado por el cuerpo de baile, que resultó ser el paso "más novedoso"²² y "poéticamente elegante"²³. Podríamos decir que este era el momento en el que aparecería el llamado *ballet blanc* y, durante su ejecución, el cuerpo de baile pretendía emular "la ondulación de las aguas donde vive la Ondina"²⁴. Le seguía el *Paso de la visión* –también conocido como *escena del chal*– que fue coreografiado por la propia Cerrito y estaba interpretado por ella misma junto a Camille, Scheffer y Galby, e incluía una variación de "bravura" compuesta especialmente para las cualidades técnicas de Saint-Léon.²⁵ Según señaló un crítico, esta coreografía contenía algunos de los pasos más novedosos, difíciles y brillantes²⁶ del ballet. También se destacó de esta danza el "agradable efecto de los chales ondulantes" mientras Cerrito bailaba, como si formaran una especie de "niebla ondulante"²⁷. Acto seguido tenía lugar la *escena de la visión*.

El color local tan característico de los ballets románticos estaba presente en la escena titulada "El festival de la Madonna" y lo aportaban varios elementos. En primer lugar una reproducción, que podemos ver a continuación, del cuadro homónimo de Léopold Robert que Perrot recreó a

¹⁸ *The Morning Post*, Londres, 23-VI-1843.

¹⁹ Bailado por Guy Stephan, Camille y Galby. Sin embargo, en el cartel en seda de la función del 20-VII-1843 del V & A Museum de Londres (S.219-1981), aparece como *Pas de quatre* interpretado por Guy Stephan, Galby, Benard y Ducie.

²⁰ En el cartel que acabamos de mencionar (V & A Museum, S.219-1981), figura como *Pas scenique d'entrainement*.

²¹ Guest: *Jules Perrot...*, p. 100.

²² *Bell's Weekly Messenger*, Londres, 24-VI-1843.

²³ *The Athenaeum*, Londres, 24-VI-1843.

²⁴ *Bell's Weekly Messenger*, Londres, 24-VI-1843.

²⁵ Guest: *Jules Perrot...*, pp. 101-102.

²⁶ *The Athenaeum*, Londres, 24-VI; *Bell's New Weekly Messenger*, Londres, 25-VI-1843.

²⁷ *Bell's New Weekly Messenger*, Londres, 25-VI-1843.

modo de *tableau vivant*²⁸ utilizando a todo el cuerpo de baile tocando castañuelas y panderetas. Esta escena se convirtió en uno de los momentos más llamativos del ballet. También la animada y colorida *Tarantela*²⁹ que ejecutaba el cuerpo de baile, después de esta procesión, aportó elementos de color local.



Imagen 126. *Regreso del festival de la Madonna dell'Arco* de Léopold Robert. Hacia 1827. Museo Louvre.

A continuación se interpretaba un *Paso a cuatro* –bailado por Guy Stephan, Camille, Planquet y Perrot– que terminaba en un alegre *galop*³⁰ que para un crítico fue "la mejor danza del ballet"³¹. Para concluir con el *Paso de la sombra*, considerado coreográficamente la pieza central y más elogiada del ballet. Durante esta danza la Ondina, que acaba de tomar el aspecto mortal de Giannina, contemplaba su reflejo por primera vez y jugaba ingenuamente con él. La única crítica que recibió esta danza fue que debería haber sido más larga.³² En 1840 ya se había utilizado un recurso muy parecido en otro ballet

²⁸ *The Athenaeum*, Londres, 24-VI-1843.

²⁹ Baile popular procedente del sur de Italia. Compuesta en 6/8, solía ejecutarse a bastante velocidad y con acompañamiento de panderetas. Muchos músicos del siglo XIX compusieron *Tarantelas*.

³⁰ Según la RAE, "danza húngara utilizada también en otros países". Fue una danza ejecutada normalmente en un rápido 2/4 muy popular en Viena, Berlín y Londres, e introducida en la sociedad parisina a finales de 1820 por la duquesa de Berry.

³¹ *The Examiner*, Londres, 24-VI-1843.

³² Guest: *Jules Perrot...*, p. 104.

también estrenado en Londres, *El lago de las hadas*³³, donde el hada protagonista era privada del chal que la hacía inmortal y cuando adoptaba su apariencia mortal “asustada de su sombra misma, en vano quiere huir, hasta que desengañada, la misma sombra le sirve de juguete”³⁴.

De esta variación se conservan varios grabados y reproducciones, realizadas durante el siglo XIX, de las diferentes bailarinas que lo interpretaron. A continuación podemos ver dos imágenes que representan a Cerrito ejecutándola.



Imagen 127. Dos imágenes de Cerrito en el *Paso de la sombra*: Óleo pintado por G. A. Turner. Londres, 1843. V & A Museum, y grabado publicado en *The Illustrated London News*, 15-VII-1843.

En el penúltimo cuadro del ballet se encontraba el *Paso de la rosa marchita*, un expresivo paso a dos ejecutado por Cerrito y Perrot en el que la Ondina, cansada por el baile, se esfuerza continuamente por superar ese agotamiento. El pescador, creyendo que la irreal Ondina es realmente Giannina, se siente afligido porque cree que ha elegido a la mujer equivocada, renunciando a una inmortal³⁵. Para este dúo el coreógrafo eligió un *Saltarello*³⁶

³³ Ballet en dos actos con coreografía de Antonio Guerra y música de Auber, estrenado en Londres en 1840.

³⁴ Escena 4ª del 1º acto de la puesta en escena de Madrid, 1843. BNE, T/ 25189.

³⁵ Beaumont: *Complete book of ballets...*, p. 291.

³⁶ El *saltarello* o *salterella* era una danza italiana viva y alegre, de ritmo ternario rápido, que ya existía en el siglo XIV. Se llamó así por su peculiar paso saltado, tomando su nombre del verbo italiano *saltare* (saltar). Más detalles en Julia Sutton: *Courtly dance of the Renaissance: A new translation and edition of the "Nobilite di dame" de Caroso, Fabritio (1600)*. Canadá: Dover, 1995, p. 43-44.

que, al parecer, fue bailado con un “entusiasmo delirante”³⁷. Au apunta que Perrot pudo inspirarse para crear este paso, en el que las flores simbolizan lo efímero de la naturaleza humana, en la ópera *The kiss or Bertha's bridal* de William Collier, estrenada en Londres en 1842.³⁸

Durante el "Festival de la Madonna" el libreto presenta una acción curiosa y que, como veremos más adelante, tendría gran repercusión en la escenificación madrileña. La vivacidad y alegría de la escena se ven interrumpidas por unas campanas que llaman al ángelus y de pronto, en un imprevisto cambio de humor, todos se arrodillan para rezar. En este momento la Ondina emerge de una fuente, haciéndose visible solo para Matteo, y ocupa por unos instantes el lugar de la Madonna.³⁹ Esta suplantación no tuvo ninguna repercusión especial ni en la prensa ni en el público londinense, quizás por ser un país con religión protestante, pero sí traería problemas en la puesta en escena madrileña.

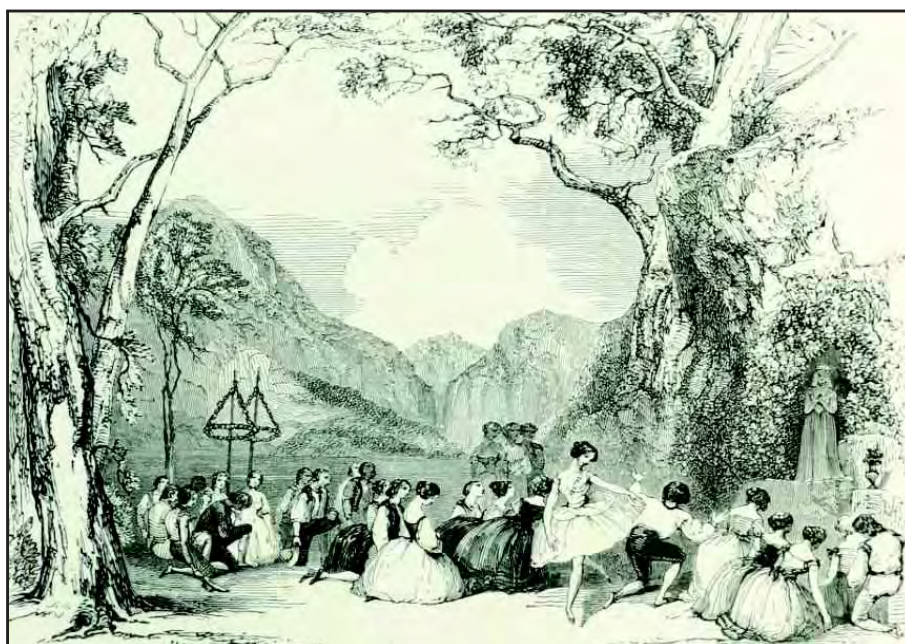


Imagen 128. Escena en la que aparece la Ondina justo antes de ocupar el lugar de la Virgen.
Grabado de M. Easom. Londres, 1843.

³⁷ *The Athenaeum*, Londres, 24-VI-1843.

³⁸ Au: "The shadow of herself"..., p. 169.

³⁹ En 2006, Pierre Lacotte estrenó en el Teatro Mariinski de San Petersburgo su versión de *La Ondina* – basada en la de Perrot y con la música de Pagni– y en ella conserva esta aparición de la Madonna y la suplantación momentánea de ésta por la Ondina.

El escenógrafo inglés William Grieve (1800-44) fue el encargado de los "lujosos"⁴⁰ decorados. Pertenecía a una familia de escenógrafos ya que, tanto su padre como su hermano trabajaron en diferentes teatros de Londres. Grieve fue el escenógrafo del Teatro Real londinense entre 1829-44, así que ya había trabajado con Perrot en la realización de los decorados para el ballet *Alma*⁴¹ (1842).

El libreto inglés va indicando los lugares en los que transcurre la acción de cada escena y esto, junto con algunos grabados que se conservan del ballet, nos permite hacernos una idea de cómo pudieron ser algunos de los decorados originales. La 1ª escena se sitúa en "un lugar a la orilla del mar en la costa de Sicilia, con una enorme roca con forma de arco al fondo"⁴². Para un crítico esta escena, "aunque lejos de ser la más espléndida, es indiscutiblemente la mejor pintada del ballet" porque está "llena de belleza y de esa gracia característica del pincel de Grieve"⁴³. A continuación podemos ver tanto un grabado de este decorado como dos imágenes de la 2ª escena del ballet que, según indica el libreto, tenía lugar en el interior de "la cabaña de Matteo"⁴⁴.



Imagen 129. Grabado de I. Andrew de la 1ª escena. *Les beautés de l'Opéra*. Grabado de la 2ª escena del ballet realizado por S. W. Londres, 1843.

⁴⁰ *London Evening Standard*, Londres, 22-VI-1843.

⁴¹ *Alma ou la fille du feu*, ballet en cuatro cuadros coreografiado por Jules Perrot con música de G. Costa en el que también participó Guy Stephan.

⁴² Beaumont: *Complete book of ballets...*, p. 288.

⁴³ *Bell's Weekly Messenger*, Londres, 24-VI-1843.

⁴⁴ Beaumont: *Complete book of ballets...*, p. 289.



Imagen 130. Grabado de S. W. de la 2ª escena del ballet. Londres, 1843.

Según el libreto, la 3ª escena se desarrollaba en "una caverna submarina poblada de ninfas [vestidas] en azul pálido, con el cabello suelto y adornado con ramas de coral"⁴⁵. La 4ª presenta "el *Festival de la Madonna*, cuya estatua se encuentra en un santuario y a cuyos pies los campesinos reunidos colocan sus ofrendas y ofrecen sus oraciones"⁴⁶. La 5ª escena muestra "la alcoba de Giannina"⁴⁷, imagen que también podemos ver a continuación. Para la escena final que transcurre en el Palacio de las ondinas no tenemos indicaciones escenográficas en el libreto pero un diario inglés señala, como elementos más remarcables, sus "arco iris, sus fuentes brotando en movimiento y sus paredes transparentes de agua ondulante"⁴⁸.

⁴⁵ Beaumont: *Complete book of ballets...*, p. 289.

⁴⁶ Beaumont: *Complete book of ballets...*, p. 290.

⁴⁷ Beaumont: *Complete book of ballets...*, p. 291.

⁴⁸ *The Morning Post*, Londres, 23-VI-1843.



Imagen 131. Ondina en la alcoba de Giannina, 5ª escena del ballet. Grabado de Wall. Londres, 1843.

Tras el estreno, un periódico londinense afirmó que "nada más puede desear[se] en cuanto a decoración se refiere"⁴⁹, porque tanto "la escenografía como el vestuario tenían buen gusto"⁵⁰ y, respecto a otras producciones que se habían visto durante esa misma temporada, parece que los decorados fueron "insuperables por la belleza y el esplendor de [su] diseño"⁵¹. También se señaló que la producción de *Ondina* era "una de las más bellas que se habían visto en un teatro" y se destacó del escenógrafo lo "familiarizado que estaba con los elementos de iluminación"⁵² como por ejemplo la lámpara Drumond⁵³, que era necesaria para lograr el efecto deseado en el *Paso de la sombra*.

Otros elementos escenográficos utilizados por Grieve fueron calificados como "extremadamente hermosos"⁵⁴ y se señaló que, para su realización, necesitaban la experiencia de un buen jefe de maquinaria escénica, como fue el caso de Sloman. Guest relata, por ejemplo, cómo la aparición de la Ondina desde el mar "se efectuó por medio de una simple trampa, pero su lento deslizamiento final sobre el agua era un efecto más complicado, probablemente logrado por medio de un arnés oculto en una roca puntiaguda

⁴⁹ *The Examiner*, Londres, 24-VI-1843.

⁵⁰ *The Era*, Londres, 25-VI-1843.

⁵¹ *Bell's Life in London and Sporting Chronicle*, Londres, 25-VI-1843.

⁵² *The Illustrated London News*, Londres, 15-VII-1843.

⁵³ José de Manjarrés: *El arte en el teatro*. Barcelona: Librería Bastinos, 1875, pp. 172-73. Para más detalles sobre la iluminación utilizada en los teatros del siglo XIX ver su capítulo dedicado al alumbrado escénico.

⁵⁴ *London Evening Standard*, Londres, 22-VI-1843.

en la parte superior de la pendiente"⁵⁵. También se destacó la pericia y rapidez de Sloman para efectuar los cambios de los decorados que se sucedían en el ballet, como la transformación de la cabaña de Matteo en la residencia de las ondinas, ya que "con notable suavidad desaparecen las paredes de la cabaña y el pescador es transportado a la morada submarina de las náyades, que recuerda una caverna marina"⁵⁶, donde aparecían "fuentes móviles insuperables"⁵⁷ manejadas a la perfección por Sloman. Sin embargo hubo quien se mostró más escéptico con la escenografía, manifestando que "Grieve había pintado mejores decorados"⁵⁸ en otras ocasiones.

Los papeles protagonistas del ballet fueron asumidos por:

Personajes	Intérpretes
Ondina	Fanny Cerrito
Hydrola , reina de las ondinas	Copère
Matteo , joven pescador	Jules Perrot
Theresa , su madre	Camille
Giannina , prometida de Matteo	Marie Guy Stephan
Aldeanos/as, campesinas, ondinas y náyades.	Cuerpo de baile

Además de los bailarines que interpretaban a los protagonistas, en el cartel que se conserva de una de las representaciones del ballet⁵⁹, aparecen los nombres de aquellos que participaban en las danzas como Clara Galby, Adèle Benard, Scheffer, Planquet, Chevalier, Ducie o Saint-Léon. Tanto Guy Stephan, como Galby y Benard fueron bailarinas del Teatro del Circo de Madrid, las dos últimas entre 1844 y 1846. La prensa londinense señaló precisamente la calidad de varias de estas bailarinas que destacaban por su "gracia, talento, juventud y belleza"⁶⁰.

Del Matteo interpretado por Jules Perrot se comentó que "como todo aquello que asume este excelente artista" destacó por "su perfecta pantomima

⁵⁵ Guest: *Jules Perrot...*, pp. 100-101.

⁵⁶ Según *The Times*, en Guest: *Jules Perrot...*, p. 101.

⁵⁷ *Bell's Life in London and Sporting Chronicle*, Londres, 25-VI-1843.

⁵⁸ *The Athenaeum*, Londres, 24-VI-1843.

⁵⁹ V & A Museum, S.219-1981.

⁶⁰ *The Era*, Londres, 25-VI-1843.

dramática", además le otorgó al personaje "una vívida humanidad, algo que un bailarín masculino pocas veces tiene la necesidad de demostrar"⁶¹.

La napolitana Fanny Cerrito (1817-1909) se formó en su ciudad natal, donde debutó en 1832, y entre 1840-48 trabajó habitualmente en el Teatro Real de Londres. El ballet *Ondina*, coreografiado especialmente para ella por Perrot, fue uno de sus grandes éxitos. Entre 1845-51 estuvo casada con el bailarín y coreógrafo Arthur Saint-Léon con quien viajó a Madrid para trabajar en el Teatro Real entre 1851-52⁶², ella como primera bailarina y él como maestro de baile. En Madrid interpretaron ballets como *El violín del diablo*, *Stella o las dos novias* y *Gisela*. Debemos destacar que Cerrito fue una de las pocas bailarinas del momento que también se dedicó a la coreografía y precisamente el *Paso de la visión* de la *Ondina* fue coreografía suya. En 1854 creó el ballet *Gemma*, que coreografió y protagonizó, con libreto de Gautier y música de Gabrielli.

La prensa inglesa comentó que Cerrito en el papel de Ondina "era sobrenatural" y que "ese tipo de hada nunca se olvida"⁶³ porque ella "es la diosa de la escena"⁶⁴. Su ejecución del *Paso de la sombra* fue considerada como "la verdadera poesía de la danza"⁶⁵.

⁶¹ *Bell's Weekly Messenger*, Londres, 24-VI-1843.

⁶² "Fanny Cerrito y Arthur Saint-Léon están finalmente en Madrid, en donde no se habla de otra cosa sino de la recién llegada pareja coreográfica", *Correo de los Teatros*, 16-III-1851. Cuando el matrimonio se separó, en 1852, Saint-Léon regresó a París mientras que Cerrito permaneció algo más en Madrid debido a su relación con el Marqués de Bedmar, con el que tuvo una hija (Matilde) que nació en París en 1853.

⁶³ *The Illustrated London News*, Londres, 1-VII-1843.

⁶⁴ *The Illustrated London News*, Londres, 15-VII-1843.

⁶⁵ *Bell's Weekly Messenger*, Londres, 24-VI-1843.



Imagen 132. Fanny Cerrito en *El violín del diablo* en Madrid. *La Ilustración*, 1-III-1851, y como Ondina en *Les beautés de L'Opéra*.

La Giannina de Guy Stephan también fue muy celebrada y calificada como "deliciosa" porque "su inteligencia da efecto a sus amplios y luminosos movimientos"⁶⁶. Se comentó además que "su rostro encantador; su aire juvenil de ingenuidad y su candor sincero le permitieron desempeñar el papel de la joven novia con un resultado encantador", viendo "recompensados sus esfuerzos con el aplauso más ruidoso y repetido"⁶⁷. También se destacó su forma de ejecutar la pantomima, que fue "delicada y libre de toda exageración"⁶⁸. Lo cierto es que después de varias temporadas trabajando en la capital inglesa, Guy Stephan había logrado estar "plenamente establecida en el favoritismo [del público], y merecidamente" pero se destacó que "si se hubiera hablado más de ella, se la habría considerado por lo menos como la rival de la primera bailarina"⁶⁹.

Otro cronista aseguraba que "no debemos ser indiferentes a la exquisita gracia de Guy Stephan" porque ella "podría tomar el lugar de cualquier rival más conocida y dejar a los críticos sin nada que hacer sino aplaudir con entusiasmo"⁷⁰. Por su parte el crítico de *The Examiner*, entre otros periódicos, hizo notar "el sorprendente avance hecho por Guy Stephan. Poseedora de una

⁶⁶ *The Era*, Londres, 25-VI-1843.

⁶⁷ *The Morning Post*, Londres, 23-VI-1843.

⁶⁸ *Bell's Weekly Messenger*, Londres, 24-VI-1843.

⁶⁹ *The Illustrated London News*, Londres, 1-VII-1843.

⁷⁰ *The Illustrated London News*, Londres, 15-VII-1843.

perseverancia incansable, y con un inmensa fortaleza física, baila con un vigor y una animación que promete colocarla en el primera fila"⁷¹. Con estas reseñas se evidencia, además de la consideración que se le tenía a la bailarina en Inglaterra, cómo la prensa inglesa le otorgaba a la Guy una serie de cualidades artísticas que la convertían, no solo en una buena bailarina, sino en una posible y digna rival de la propia Cerrito.

Ondina fue calificado como un ballet "muy interesante" por la manera "en que se sustenta, además de por sus méritos intrínsecos, [que] sin duda lo hacen muy atractivo"⁷². Otro crítico afirmaba que solo tenían palabras de felicitación por la producción que se había presentado, en la que "la pantomima de la música y la poesía del movimiento nunca se han utilizado de manera más eficaz". El ballet presentaba una "lucha entre todas las artes expresivas" que pugnaban entre ellas por hacerse la más llamativa para conseguir el "goce de los sentidos"⁷³. *The Athenaeum* también destacaba del ballet lo acertado del movimiento de "los grupos, el vestuario y la variedad de las danzas"⁷⁴ aunque la pantomima no le pareció "tan elegante" como la de otros ballets. En otro periódico incluso se "desafiaba a Lumley y a Perrot a idear algo más exquisito que la *Ondina*"⁷⁵.

Otro cronista señaló que *Ondina* fue "un ballet sin igual por la magnificencia de sus decoraciones", pero consideraba que "no igualaba a *Giselle* en la belleza de la idea, ni a *Alma* en elementos novedosos" y concluía afirmando que el ballet era "una producción completa, en lugar de una obra completa"⁷⁶. *The Examiner* también opinaba que habían visto "ballets mucho más de nuestro gusto que la magnífica *Ondina*"⁷⁷.

Todo parece indicar que el estreno londinense de la *Ondina* fue "magnífico"⁷⁸ y supuso "el éxito más completo y brillante"⁷⁹ para todos los que tomaron parte en él, especialmente para Jules Perrot, calificado como un

⁷¹ *The Examiner*, Londres, 24-VI-1843.

⁷² *Bell's New Weekly Messenger*, Londres, 25-VI-1843.

⁷³ *The Illustrated London News*, Londres, 1-VII-1843.

⁷⁴ *The Athenaeum*, Londres, 24-VI-1843.

⁷⁵ *The Morning Post*, Londres, 14-VII-1843.

⁷⁶ *The Times*, Londres, 23-I(sic)-1843. En Beaumont: *Complete book of ballets...*, p. 292. Lo más posible es que la fecha del periódico sea una errata, ya que el ballet se estrenó en julio y no en enero.

⁷⁷ *The Examiner*, Londres, 24-VI-1843.

⁷⁸ *Bell's Life in London and Sporting Chronicle*, Londres, 25-VI-1843.

⁷⁹ *The Era*, Londres, 25-VI-1843.

"inteligente coreógrafo"⁸⁰ que demostró su "maestría en los mínimos detalles del ballet"⁸¹. Un diario reconocía que "estaremos encantados de pagar nuestro tributo de alabanza merecida a Perrot, quien ideó los bailes, los cuadros y sugirió los decorados"⁸². También afirmaron que la "maestría" del coreógrafo "es perceptible en el más mínimo detalle de la acción del ballet, [donde] las escenas son tan variadas como fascinantes"⁸³, y este buen resultado colocó a Perrot en primera línea como creador, precisamente en un momento de transición en el que su carrera como bailarín estaba finalizando.

Durante su estancia en Rusia, Perrot realizó en San Petersburgo una nueva versión ampliada del ballet que ahora llevó el título de *La Naïade et le pêcheur* y fue protagonizado por Carlotta Grisi. Pugni, que se encontraba también trabajando en Rusia, amplió y revisó su propia partitura de 1843. En julio de 1851 se representó el nuevo ballet en el Palacio de Peterhof en una función al aire libre dedicada a Olga Nikolaevna, hija del zar Nicolás I. Se escenificó sobre una plataforma, especialmente construida para la ocasión, en el lago Ozerky Pavilion. A continuación podemos ver un grabado de esta representación celebrada en un entorno natural tan especial.



Imagen 133. Litografía de Borell de *La Naïade et le pêcheur*. Palacio de Peterhof, 1851. Colección Edwin Binney 3º.

⁸⁰ *The Morning Chronicle*, Londres, 23-VI-1843.

⁸¹ *The Morning Post*, Londres, 23-VI-1843.

⁸² *The Era*, Londres, 25-VI-1843.

⁸³ *The Morning Post*, Londres, 23-VI-1843.

Por otra parte, Marius Petipa también realizó varias versiones de este ballet en San Petersburgo en las que mantuvo el título de *La Naiade et le pêcheur*. Para la de 1874 Minkus realizó una revisión de la partitura y el rol protagonizada recayó en Eugenia Sokolova.

1.6.1 *La Ondina* en Madrid, otro ballet precedido por un estreno verdiano

Como sucedía habitualmente antes del estreno de una nueva ópera o ballet, la prensa iba anunciando con antelación algunas de sus novedades. Durante el mes de julio de 1845 algunos periódicos de la capital comentaron que, próximamente, se vería sobre las tablas del Teatro del Circo un nuevo ballet titulado *La Ondina*, que “tanta sensación ha producido en el ilustrado público de Londres”⁸⁴ porque, al parecer, es “una de las mejores y más bellas invenciones coreográficas de la época”⁸⁵.

Un diario publicó además que el baile nuevo que “dentro de pocos días se ejecutará en el Circo” sería protagonizado por la “graciosa” Guy Stephan, que luciría “sus excelentes facultades y todo el mérito de su escuela”⁸⁶. El mismo diario comentó también que José de Salamanca, entonces empresario del Circo, “ha querido manifestar en este baile el buen gusto que le distingue y no ha omitido ningún género de sacrificio para que pueda exceder en lujo a todo lo que en Madrid se ha visto”⁸⁷ hasta ahora, dando “una nueva prueba de su exquisito gusto y del noble desprendimiento que le caracteriza”⁸⁸.

Pero los elogios a la empresa del Circo no terminaron ahí ya que, tanto el *Diario de Madrid* como la *Revista de Teatros*, además de señalar “la fama y el

⁸⁴ “Revista crítica del mes. Folletín”, *El Heraldo*, 3-VIII-1845.

⁸⁵ *El Español*, 18-VII-1845.

⁸⁶ *El Conciliador*, 18-VII-1845.

⁸⁷ *El Conciliador*, 19-VII-1845.

⁸⁸ “Revista crítica del mes. Folletín”, *El Heraldo*, 3-VIII-1845.

mérito de la producción"⁸⁹ londinense y destacar el gran éxito que había obtenido el ballet allí, confirmaban –tal y como había hecho anunciar la propia empresa del Circo⁹⁰–, que no se había “reparado en los muchos gastos que le ocasiona, deseosa de presentarlo con todo el aparato que su argumento requiere”⁹¹, ya que la empresa “se propone dar a esta representación toda la magnificencia y elegancia posibles”⁹², porque el señor Salamanca “no perdona medio de ninguna especie para dar gusto a este público”⁹³.

Sin embargo hubo que esperar hasta el 30 de julio para que se materializara el estreno de *La Ondina* en Madrid y de nuevo se produciría otro curioso encuentro con Verdi. En noviembre de 1844 habían coincidido en el Teatro del Circo los estrenos de *Ernani* y de *La Péri* –aunque sin duda la obra de Verdi corrió mejor suerte que el ballet, convirtiéndose en la ópera de moda del momento⁹⁴–, en esta ocasión el estreno de *La Ondina* estuvo precedido por otra ópera verdiana, *I due foscari*, que se puso en escena solo ocho días antes, “con gran lujo escénico y musical, contando con grandes cantantes como el tenor Enrico Tamberlick y el veterano barítono Celestino Salvatori”⁹⁵.

La Ondina fue puesta en escena en Madrid por Jean Antoine Petipa (1787-1855) maestro de baile del Circo en ese momento. Petipa fue primer bailarín del Teatro de la Porte Saint-Martin y trabajó como maestro de ballet en numerosos teatros de Europa⁹⁶ en los que llevó a escena tanto ballets de otros autores como sus propias coreografías. Paralelamente desarrolló su carrera pedagógica ya que fue director del Conservatorio de danza de Bruselas desde 1823.⁹⁷ Tras su estancia en España viajó a San Petersburgo, como su hijo Marius, y desde su llegada a Rusia Petipa padre se hizo cargo de la Academia Imperial de ballet hasta su muerte.

⁸⁹ *Diario de Avisos de Madrid*, Folletín. “*La Ondina*”, Por el tío Pacorro y Pacorriyo, 3-VIII-1845.

⁹⁰ En el *Diario de Madrid*, Teatros, 30-VII-1845.

⁹¹ *Revista de Teatros*, 30-VII-1845.

⁹² *El Español*, 18-VII-1845.

⁹³ *Diario de Avisos de Madrid*, Folletín. “*La Ondina*”, Por el tío Pacorro y Pacorriyo, 3-VIII-1845.

⁹⁴ Víctor Sánchez: *Verdi y España*. Madrid: Akal, 2014, p. 29.

⁹⁵ Sánchez: *Verdi y España...*, p. 39.

⁹⁶ Lyon, Hamburgo, Gante, Bruselas (en varias ocasiones), Marsella, Burdeos –donde estrenó *Les amours de Faublas* (1835) y coincidió con Guy Stephan como primera bailarina– y Estados Unidos.

⁹⁷ También promovió la elaboración del primer reglamento del centro, que se mantuvo sin modificaciones hasta 1837. Bases del reglamento en Jean-Philippe Van Aelbrouck: *Dictionnaire des danseurs à Bruxelles de 1600 à 1830*. Lieja: Mardaga, 1994, pp. 40-41.

Por tanto, cuando el maestro de baile llegó al Teatro del Circo tenía ya una gran experiencia a la hora de poner en escena diferentes coreografías, aunque sin duda el hecho de contar con Guy Stephan como primera bailarina debió ser un gran apoyo a la hora de realizar el montaje, porque no debemos olvidar que Guy había trabajado directamente junto a Perrot en la producción original de *La Ondina* en Londres.

Ya hemos señalado que en la versión londinense cada una de las escenas o cuadros que componían el ballet recibió su título correspondiente, pero en el libreto de la versión madrileña⁹⁸ estos no aparecen y solo se señala que el ballet se dividió en 3 actos. Sin embargo es gracias a la prensa⁹⁹ que sabemos que cada acto también llevaba un título: 1º *La aparición*, 2º *La función* [o fiesta] *de la Madonna* y 3º *Adiós, Ondina*. En el 1º acto de la versión madrileña se unificaron las escenas "La concha", "La cabaña del pescador y las travesuras de Ondina" y "La visión". El 2º acto se correspondía con la 4ª escena del original, dedicada al Festival de la Madonna, y el 3º y último acto aúna los dos últimos cuadros de la versión original, "La rosa marchita" y "La partida para la boda". En 1849, Jean Baptiste Barrez escenificó *La Ondina* en el Teatro del Liceo de Barcelona, protagonizada por Guy Stephan y Massot. En esta ocasión el ballet también se dividió en 3 actos y el libreto barcelonés¹⁰⁰ sí especificaba los títulos de cada uno de los cuadros: En el acto 1º "La concha", "La cabaña del pescador" y "La visión", en el 2º la "Marcha y fiesta de la Madonna del Arco" y en el 3º "La rosa marchitada".

Un dato que normalmente no se especificaba en prácticamente ningún libreto de ballet, y que en esta ocasión conocemos gracias a la prensa, es el nombre del traductor del libreto al español, que fue obra de M. Campuzano.¹⁰¹ Como era habitual, encontramos algunas divergencias entre la versión original y la madrileña¹⁰². La más evidente es el asunto de la aparición de la Madonna, pero sobre este tema nos detendremos más adelante.

⁹⁸ BNE, T/25145.

⁹⁹ Periódicos como *El Conciliador*, 19-VII-1845 y la *Revista de Teatros*, 30-VII-1845, publicaron estos títulos. En el *Diario de Avisos de Madrid*, 28-VII-1845, el 3º acto figura con el título de "último acto de *La Ondina*".

¹⁰⁰ *Ondina o la náyade*, Barcelona. BNE, T/23347.

¹⁰¹ Tío Pacorro y Pacorriyo: Folletín. "*La Ondina*", *Diario de Avisos de Madrid*, 3-VIII-1845.

¹⁰² BNE, T/25145.

En el 1^{er} cuadro del 1^{er} acto de la versión madrileña se señala que es la primera vez que Matteo ve a la Ondina, aunque sí ha odio hablar de estos seres, mientras que el original dice que al pescador se le aparece "un ser encantador que a menudo le ha perseguido en sus sueños", elemento que nos recuerda a ballets como *La Sylphide* o *La Péri*, donde James y Achmet también soñaban con los seres fantásticos antes de que estos se les aparecieran. Al igual que les ocurrió a la Sílfige y a la Péri, la Ondina también se enamora de un mortal, en este caso de Matteo. Mientras que el libreto original señala que la Ondina se enamora del joven, el de Madrid solo afirma que esta se queda "prendada de la gentiliza del pescador". Sin embargo, el libreto madrileño es más explícito y descriptivo a la hora de enumerar las artes de las que se sirve la Ondina para intentar engatusar al joven. Resulta curioso que aparecieran estos detalles en la versión madrileña, sobre todo cuando el libreto había sido previamente examinado por el vicario de Madrid.

Libreto original de Londres	Libreto de Madrid
Matteo quiere a Giannina y resiste la tentación de la Ondina. Pero ella lo fascina con una danza para que la siga hasta las rocas.	La Ondina le deslumbra con todos los encantos de la más graciosa coquetería. Los movimientos de su elegante cintura, la gracia de su sonrisa, la modestia virginal de su fisionomía, la ternura ardiente de sus miradas, todo contribuye a acalorar la imaginación de Matteo, que cediendo a tan violenta fascinación, sigue a la Ondina hasta las rocas.

Al final del 2^o cuadro Matteo se queda solo en el escenario, pero el libreto original incluye un pensamiento de la Ondina, que se ha propuesto enamorar a Matteo, y para ello "le revelará en un sueño algo de su encantador mundo bajo el mar". En el siguiente cuadro (3^o) se desarrolla, en ambas versiones, el característico *ballet blanco* presente en algunos ballets románticos.

Durante el 2^o acto de la versión madrileña tiene lugar el festival de la Madonna, y al igual que anunció la prensa inglesa, el libreto y la prensa de Madrid también informaron que se reproduciría el cuadro de Léopold Robert

que Perrot recreó en la versión londinense: "los trajes, la colocación de las figuras, la decoración, todo es una copia exacta de aquella magnífica concepción (...)"¹⁰³. Más adelante, el libreto madrileño dice que la Ondina toma parte en los bailes que tienen lugar durante el 2º acto, pero el libreto original no lo especifica. Sin embargo el original incluye una descripción del *Paso de la sombra*, que no aparece en el libreto del Circo, y también explica cómo la Ondina ocupa el lugar de Giannina, mientras esta es llevada al palacio de las ondinas por equivocación:

A la luz de la luna, hay luz suficiente para que la Ondina pueda ver su sombra, que le maravilla. Primero piensa que es su rival, que la persigue, pero pronto se da cuenta que es una muestra de su mortalidad (...). Cuando Matteo llega con su bote la Ondina lleva puesta la capa y el sombrero de Giannina, y toma su lugar. Mientras es llevada al otro lado en el bote, la verdadera Giannina se ve debajo del agua conducida por las náyades al palacio de la reina Hydrola.¹⁰⁴



Imagen 134. Matteo lleva en su barca a la Ondina, transformada en Giannina, mientras se ve a la verdadera Giannina retenida bajo el agua.

Como también sucedía en *La Péri*, se recurre a que el ser femenino fantástico e inmortal se convierta en mortal asumiendo la apariencia de una mujer, para que su amor por un hombre del mundo real pueda producirse. Pero en este caso la Ondina solo vivirá el tiempo que tardan en marchitarse y desprenderse los pétalos de una rosa. Al inicio del acto 3º la Ondina, ya con el

¹⁰³ BNE, T/25145.

¹⁰⁴ Beaumont: *Complete book of ballets...*, p. 291.

aspecto mortal de Giannina, aparece en la habitación de esta, pero a la hora de describir cómo le va haciendo mella la mortalidad, los dos libretos lo hacen de forma diferente, curiosamente, más extensa en el español.

Libreto original Londres	Libreto de Madrid
Aunque la náyade ya se siente débil y agotada. Ella busca fuerza en la oración.	La coquetería y gentileza de la Ondina ya no existen. Es un ser mortal que ha perdido las condiciones sobrenaturales de su estado primero. El convencimiento de su debilidad atormenta la flaqueza de su espíritu; se arrodilla y reza.

Desde el punto de vista escenográfico encontramos también una divergencia entre los libretos. En el 2º acto, cuando todos están arrodillados rezando, según el libreto original la Ondina emerge de una fuente cercana a la Madonna mientras que en el español simplemente dice que "aparece y se hace visible a Matteo", sin dar más detalles. Es posible que al no mencionar dicha fuente se economizaran gastos, ya que en la escenografía se podía prescindir de ella.

La música que se utilizó en la producción de Madrid era la original de Pugni pero, como era habitual, se le añadió música nueva de Skoczupole. En este caso la del *Paso a tres* y la del *Paso a dos* del 2º acto. Resulta evidente que si estas danzas tenían música nueva, también la coreografía sería de nueva creación y habría sido realizada por Petipa padre, aunque ni en el programa ni en la prensa del momento se hace ninguna referencia al coreógrafo de dichas danzas. Más confusa queda la autoría del *Paso de carácter* del 2º acto, también conocido como *Paso Stirio*, ya que éste no existe en la versión original inglesa y tampoco el libreto madrileño señala de quién es la partitura ni la coreografía. Lo que es indudable es que tanto el baile como su música se hicieron tan populares que, a partir de octubre de 1845, la prensa de la capital anunció que en los almacenes de Carrafa y Mascardó se podía comprar la partitura del "*Paso stirio* bailado por Guy Stephan y Petipa, con gran aplauso, en el baile *La Ondina*"¹⁰⁵, arreglada para piano, flauta o guitarra. Incluso el

¹⁰⁵ *El Español*, 17-X-1845; "Música", *Diario de Avisos de Madrid*, 23-X-1845.

periódico mensual *La Sílfide* “dedicado al bello sexo” repartió, con su número de octubre, esta misma partitura. Precisamente hemos podido localizar una de esas versiones del *Paso Estirio*(sic) para guitarra¹⁰⁶ realizada por Aquilino García, pero en ella tampoco se indica el autor de la coreografía.

En cuanto a las danzas del ballet observamos que hay varias modificaciones, no solo porque algunos bailes cambian de título de una producción a otra, sino porque se añaden o eliminan piezas respecto del original. Lamentablemente no tenemos descripciones de los pasos concretos que se utilizaban en ellas.

Acto	Bailables Madrid	Bailables Londres
1º La aparición	<p><i>-Introducción y bailable</i> por todo el cuerpo de baile.</p> <p><i>-Escena</i> por Guy Stephan y Montassu.</p> <p><i>-Bailable de las ondinas</i></p> <p><i>-Paso a tres</i> por Guy Stephan, Benard y Charvet.</p> <p><i>-Paso a dos</i> por Guy Stephan y Montassu.</p>	<p><i>- Bailable</i> por todo el cuerpo de baile.</p> <p><i>- Paso a cinco</i>¹⁰⁷ por Guy Stephan, Galby, Benard, Chevalier y Ducie.</p> <p><i>- Paso de la concha</i> por Cerrito.</p> <p><i>-Paso de las olas</i> por el cuerpo de baile.</p> <p><i>-Paso de la visión</i>¹⁰⁸ por Cerrito, Camille, Scheffer y Galby, y Saint-Léon.</p> <p><i>-Escena de la visión</i></p>
2º La función de la Madona	<p><i>-Tarantela napolitana</i></p> <p><i>-Paso a tres</i> por Delestre, Benard y Massot. (Música nueva).</p> <p><i>-Paso a dos</i> por Neodot y Montassu. (Música nueva).</p> <p><i>-Paso de carácter</i>¹⁰⁹ por Guy Stephan y Petipa.</p>	<p><i>-Tableau vivant</i> por todo el cuerpo de baile.</p> <p><i>-Tarantella</i> por el cuerpo de baile.</p> <p><i>-Paso a cuatro</i> por Guy, Camille, Planquet y Perrot.</p> <p><i>-Paso de la sombra</i> por Cerrito.</p>
3º Adiós Ondina	<p><i>-Escena de la rosa y Saltarella</i>, por Guy Stephan.</p>	<p><i>- Paso de la rosa marchita</i> por Cerrito y Perrot.</p> <p><i>-Saltarello</i></p>

Como era habitual en el Teatro del Circo los decorados fueron obra de Eusebio Lucini y el vestuario de Manuela Fariñas y Lorenzo Paris. Diferentes

¹⁰⁶ Archivo de la SGAE, por cortesía de Unión Musical Ediciones S.L. Se puede ver en el Anexo IV.

¹⁰⁷ Perrot lo transformó en un *Paso a tres* bailado por Guy Stephan, Camille y Galby.

¹⁰⁸ También conocido como *Escena del chal*.

¹⁰⁹ Aunque el programa no lo denomine así, se refiere al famoso *Paso stirio*. Este paso a dos no aparece en la versión original del ballet.

periódicos de la capital anunciaron, antes del estreno, que en este nuevo ballet se estrenarían "cuatro decoraciones nuevas"¹¹⁰ a cargo de Lucini.

Los papeles protagonistas fueron interpretados por:

Personajes	Intérpretes
Ondina	Marie Guy Stephan
Hydrola , reina de las ondinas	Tomasa Monjardín
Giannina , novia de Matteo	Neodot
Matteo , pescador	Frederic Montassu
Theresa , su madre	Josefa Clerici
Aldeanos/as, pescadores y ondinas	Cuerpo de baile

Observamos que entre los protagonistas no aparece el nombre de Marius Petipa, pero sí lo encontramos bailando una de las danzas del ballet que más éxito obtendría, el *Paso de carácter* o *Paso stirio* que ejecutaba junto a Guy, y del que hablaremos más adelante. Sin embargo, en el libreto de la versión barcelonesa de *La Ondina*¹¹¹ (1849) encontramos que el *Paso stirio* no era interpretado por un bailarín diferente, como en Madrid, sino que lo ejecutaba el propio Matteo junto a la Ondina interpretados en este caso por Guy y Massot.

También participaron en el ballet la parisina Joséphine Delestre, Adèle Benard, Clotilde Charvet¹¹² y Pierre Massot que no interpretaban personajes concretos, pero sí participaban en las diferentes danzas del ballet.¹¹³ Delestre era una bailarina menuda, medía 1,50 m., con cabello y los ojos negros que trabajó como primera bailarina del Teatro del Circo en la temporada de 1845. Antes de venir a Madrid¹¹⁴ había sido tercera bailarina del Teatro de Bruselas (1841-42) con Petipa padre como maestro de baile y bailarina del Gran Teatro de Burdeos en 1844.

Ya hemos comentado la buena acogida que experimentó Guy Stephan en su papel de Giannina cuando se estrenó el ballet en Londres, sin embargo

¹¹⁰ *Revista de Teatros*, 30-VII-1845.

¹¹¹ BNE, T/23347.

¹¹² Bailarina del Gran Teatro de Nantes (1842-43). Segunda bailarina del Teatro del Circo en las temporadas de 1845-47.

¹¹³ BNE, T/25145.

¹¹⁴ Llegó en marzo de 1845 según indica su Pasaporte. Archivo de la Gironde, Burdeos 4M 725/80.

en la versión de Madrid interpretó a la Ondina y, como veremos más adelante, obtuvo tanto éxito como en la capital inglesa. Incluso la prensa madrileña señalaba que la bailarina había logrado el reconocimiento de “los periódicos políticos y literarios que en todo este tiempo la han prodigado justas y merecidas alabanzas”¹¹⁵.



Imagen 135. Grabado del programa de *La Ondina*, Barcelona, 1849.

1.6.2 El revuelo causado por Petipa con el beso del *Paso stirio*

Hay que tener presente que el estreno del ballet en Madrid tuvo lugar a finales de julio y, por esta razón, la prensa destacó que la concurrencia había sido “escogida”¹¹⁶ y “muy numerosa a pesar del excesivo calor”¹¹⁷, ya que éste no había evitado que aquellos que permanecían en Madrid asistieran al teatro. Por otra parte resulta extraño que se eligiera precisamente este momento tan avanzado de la temporada para estrenar, tanto una ópera de Verdi, como uno de los grandes ballets románticos que se presentaron en el Teatro del Circo.

Un cronista afirmó que *La Ondina* era “el baile más lindo de esta clase que se ha dado en Madrid; todo en él es agradable y magnífico y fue puesto en escena con un lujo sorprendente”¹¹⁸. De esta manera ratificaba el propósito de la empresa de Salamanca que, una vez más, no había escatimado en gastos para escenificar el ballet con todo lo que fuera necesario. También incidió en

¹¹⁵ “Revista de la semana. Teatro del Circo”, *El Tiempo*, 21-IX-1845.

¹¹⁶ *El Conciliador*, 31-VII-1845.

¹¹⁷ *El Clamor Público*, 31-VII-1845.

¹¹⁸ *La Posdata*, 31-VII-1845.

ello otro periódico, que afirmó que *La Ondina* era un baile “de mucho efecto, sobre todo cuando no se economizan gastos a fin de exornarlo con el lujo que requiere su argumento”, como “así lo ha hecho la empresa del Circo”¹¹⁹. Además “el público coronó los esfuerzos de la compañía con entusiasmados aplausos”¹²⁰.

Un periódico aseguraba que *La Ondina* proporcionaría grandes entradas al empresario del teatro porque “las decoraciones, los trajes, los bailables, la música, todo es agradable, todo es sorprendente en este baile”¹²¹. De la misma opinión era otro diario para el que “el baile es elegantísimo y variado, la pantomima expresiva, la trama interesante y dramática”, además consideraba que el mérito del ballet “nos parece casi superior a su fama”¹²². Tampoco se quedó al margen de los elogios *El Globo*, para quien en el nuevo ballet todo era “magnífico y sorprendente: bailables, trajes, música y decoraciones”¹²³. Una revista teatral consideró que el ballet había sido una “novedad de mérito” y que “su fantástico argumento, el magnífico aparato que exigía y la perfección con que ha sido ejecutado han contribuido a que su éxito haya sido excelente”¹²⁴.

Uno de los comentarios más jocosos, y por otra parte predecibles, fue el publicado por el periódico “burlesco contra todo bicho extranjero” denominado *El Fandango*, desde cuyas páginas se solía atacar tanto lo extranjero como las modas y costumbres importadas. Tras el estreno del ballet el cronista escribió, con bastante sorna, que *La Ondina* no había dejado

nada que desear a los aficionados a esta socorrida diversión. Tres largos actos de manotadas y coces por mar y tierra, pueden dejar más que satisfechos a los aficionados a las pantorrillas y muslos de algodón. La vaporosa y aérea madama Stephan, bailó con monsieur Petipa uno de esos pasos *apolcados* que el público aplaude con furor. Creemos que se llama *Paso histérico*. La encantadora bailarina estuvo muy mona y el encantador bailarín muy mico.¹²⁵

¹¹⁹ “Revista de la semana”, *El Tiempo*, 5-VIII-1845.

¹²⁰ *El Español*, 6-VIII-1845.

¹²¹ “Gacetilla de Madrid”, *El Tiempo*, 31-VII-1845.

¹²² *El Conciliador*, 31-VII-1845.

¹²³ “Boletín de Madrid”, *El Globo*, 1-VIII-1845.

¹²⁴ “Revista Teatral y Literaria”, *El Laberinto*, 4-VIII-1845.

¹²⁵ “Cabriolas”, *El Fandango*, 15-VIII-1845.

Más escéptico, y quizás algo decepcionado, se mostraba otro crítico para quien *La Ondina* “no ha podido llamar la atención como se esperaba [porque] sus efectos no han sorprendido al público” y consideraba que “no ha correspondido con su nombradía y la singularidad que a su mérito han querido dar generalmente”. Añadía que “a juzgar por los elogios que de él se han hecho” se podría pensar que “esta producción coreográfica debía colocarse en primera fila, pero no será así seguramente” y llegaban incluso a vaticinarle, de forma algo exagerada, la misma suerte que a *La Péri*, ballet que ciertamente vieron “morir al poco tiempo de su nacimiento”. Aunque a pesar de su decepción el cronista reconocía que “la idea de su autor es bellísima, no carece de interés y ha sido ejecutado con el lucimiento posible”¹²⁶.

Menos afortunada fue la opinión del cronista de *La Esperanza* quien, a parte de señalar que el ballet “como composición coreográfica, nos han dicho que es absurda”, reconoció sin ningún pudor que hablaba por boca de otros porque “nosotros, aunque presentes, aprovechamos la coyuntura para entretenernos con Morfeo que siempre viene a acariciarnos cuando se nos ofrecen espectáculos de piruetas, brincos y saltos”¹²⁷. Evidentemente el ballet no tenía por qué ser del gusto de todos, pero es desalentador el hecho de que el cronista reconociera con tanta naturalidad que se quedaba dormido durante las representaciones de ballet.

Para un crítico de la capital la música del ballet era “viva, tierna y voluptuosa”¹²⁸. Se añadió que era “graciosa y animada”¹²⁹ y otro crítico comentó que era “brillantísima y sorprendente en muchos pasos” y además destacó que había sido “admirablemente ejecutada por los individuos de la orquesta”¹³⁰. Sobre la música nueva, compuesta por Skoczdoopole, un crítico afirmó que la del *Paso a dos* del 2º acto le “pareció muy agradable”¹³¹. Velaz de Medrano se detenía un poco más en el aspecto musical de alguno de los bailables y comentó en su amplia reseña que:

¹²⁶ El tío Pacorro y Pacorriyo. “Folletín. *La Ondina*”, *Diario de Avisos de Madrid*, 3-VIII-1845.

¹²⁷ “Folletín. Revista Teatral y Literaria”, *La Esperanza*, 2-VIII-1845.

¹²⁸ *El Español*, 6-VIII-1845.

¹²⁹ *El Conciliador*, 31-VII-1845.

¹³⁰ “Crónica de Madrid”, *El Heraldo*, 31-VII-1845.

¹³¹ El tío Pacorro y Pacorriyo. “Folletín. *La Ondina*”, *Diario de Avisos de Madrid*, 3-VIII-1845.

La música de Pagni es ligera, expresiva y adecuada a las diferentes situaciones que presenta el argumento: las primeras escenas del 1^{er} acto están escritas en un estilo vago y lleno de poesía que agradan infinito. En la introducción de 1^{er} acto y bailable, la música es animada y propia de la alegría con que los pescadores se presentan a celebrar la fiesta de la Madonna. La *Tarantela* en el 2^o acto, y los alegres acentos de la *Saltarella* en el 3^o, están instrumentados con una facilidad y cierto abandono que llenan cumplidamente todos los requisitos que se requieren en esta clase de bailes.¹³²

Respecto a los bailables la prensa no aportó prácticamente información respecto a los pasos que los componían, aunque sí los comentaron, sobre todo aquellos que habían resultado más llamativos, como el *Paso stirio*. Un diario señaló que "tanto las escenas bailables como las mímicas tienen gran novedad"¹³³ y otro semanario consideraba que el ballet era una "notabilidad"¹³⁴. Para Vélaz de Medrano, Perrot había conseguido crear un ballet "adornado con pasos y bailables que agradan por su variedad" entre los que destacó: el paso de la Guy en el 1^{er} acto, la *Tarantela napolitana* con que empieza el 2^o acto y el *Paso stirio* de Guy y Petipa "que cada día agrada más, obteniendo siempre los honores de la repetición"¹³⁵.

Sin embargo para otro crítico *La Ondina* carecía de bailables en proporción a las escenas de pantomima, "que llenan al público de aburrimiento", aunque aseguraba que "el mérito de los principales bailarines suple en parte esta falta"¹³⁶. Afirmaban que para él el personaje de Matteo, que prácticamente no salía de escena, era uno de los que adolecía del exceso de pantomima, porque en los dúos interpretados por Matteo en los dos primeros actos no había proporción entre la extensión que tenía la parte mímica y la bailada. Es posible que al crítico no le faltara razón porque hay que recordar que cuando Perrot coreografió el ballet en Londres, eligió interpretar él mismo este personaje, creándolo por lo tanto a su medida y, precisamente en ese momento el coreógrafo no se encontraba en plenas facultades físicas a causa de una lesión de la que no se había recuperado del

¹³² Eduardo Vélaz de Medrano. *El Español*, 21-IX-1845.

¹³³ "Crónica de Madrid", *El Heraldo*, 31-VII-1845.

¹³⁴ "Crónica de Madrid", *Semanario Pintoresco Español*, 10-VIII-1845.

¹³⁵ Eduardo Vélaz de Medrano. *El Español*, 21-IX-1845.

¹³⁶ El tío Pacorro y Pacorriyo. "Folletín. *La Ondina*", *Diario de Avisos de Madrid*, 3-VIII-1845.

todo. De hecho, un periódico inglés escribió tras el estreno que aunque Perrot "estaba en el escenario, por suerte para nuestros nervios, apenas bailó"¹³⁷. A pesar de todo, en un diario madrileño no se dejó de destacar el buen desempeño de Montassu en el papel de Matteo.

En cuanto al resto de bailables fue el *Diario de Madrid* quien se detuvo especialmente en ellos. Señaló que el *Paso a tres* del 1^{er} acto era de "escaso mérito" y que en el *Bailable de las ondinas* una de las bailarinas había sufrido una caída accidental tras la que "el publicó la reanimó con un aplauso" y el baile continuó sin problemas. De la *Tarantela napolitana* del inicio del 2^o acto lo que más llamó la atención fue la ejecución de una niña que, a pesar de su juventud, mostró sus "preciosas actitudes y la gracia con que tocaba aquel instrumento [pandereta], hizo grande impresión en el público que la aplaudió con entusiasmo". Para este crítico, tanto el *Paso a tres* como el *Paso a dos* del 2^o acto fueron "desempeñados con bastante lucimiento", sin embargo consideró que el 3^{er} acto no tenía "nada que pueda llamar la atención"¹³⁸, porque era una mera transición para la última escena que tenía lugar en el Palacio de las ondinas.

En cuanto a los decorados y la maquinaria escénica se comentó que "estuvo perfectamente dirigida y combinada"¹³⁹. Los nuevos decorados de Lucini fueron muy celebrados y calificados de bellísimos, magníficos y todos excelentes, "la última [decoración] más que otra alguna"¹⁴⁰ ya que era "admirable"¹⁴¹, "de mucho efecto y bien ideada"¹⁴². Además, "la vistosa perspectiva que presenta este cuadro, hizo grande impresión en todo el público"¹⁴³. Según comentaron en un diario, no se había "visto nunca en los teatros de esta corte mejor efecto que la última [decoración] que representa el Palacio en que habitan las ondinas"¹⁴⁴, decorado que para otro periódico era "digno de cualquier gran teatro de Europa"¹⁴⁵, porque era "uno de los mejores

¹³⁷ *The Athenaeum*, Londres, 24-VI-1843.

¹³⁸ El tío Pacorro y Pacorriyo. "Folletín. *La Ondina*", *Diario de Avisos de Madrid*, 3-VIII-1845..

¹³⁹ *El Español*, 6-VIII-1845.

¹⁴⁰ "Revista de la Semana", *El Tiempo*, 5-VIII-1845.

¹⁴¹ *El Conciliador*, 31-VII-1845.

¹⁴² "Revista Teatral y Literaria", *El Laberinto*, 4-VIII-1845.

¹⁴³ El tío Pacorro y Pacorriyo. "Folletín. *La Ondina*", *Diario de Avisos de Madrid*, 3-VIII-1845.

¹⁴⁴ *La Posdata*, 31-VII-1845.

¹⁴⁵ "Revista crítica del mes. Folletín", *El Heraldo*, 3-VIII-1845.

que en este género se han visto en Madrid”¹⁴⁶. Tal fue la impresión que provocó en el público que, al terminar la función, el escenógrafo tuvo que salir a saludar. Otro crítico también señaló que Lucini fue llamado a la escena para ser aplaudido y además afirmó que “la última decoración, que representa el paraje más encantador en que moran las ondinas, causó un efecto sorprendente”¹⁴⁷. Hasta en un periódico inglés se publicó un pequeño comentario sobre el estreno madrileño de *La Ondina* en el que señalaron que “los decorados fueron admirables”¹⁴⁸.

Hemos visto que la versión de Madrid también recreó, al inicio del 2º acto, el cuadro de Léopold Robert que Perrot utilizó en la versión londinense. Un crítico de la capital no ponía en duda que este hubiera sido representado con “toda la propiedad de su original”, pero no entendía por qué se le daba tanta importancia o era tan celebrado “un cuadro que nada tiene de sorprendente” y en el que no veía la “magnificencia que han querido atribuirle”¹⁴⁹. Otro cronista tampoco fue muy efusivo al respecto y opinaba que los decorados habían sido “todo lo fantásticos que pueden ser las tablas y los lienzos”¹⁵⁰.

Solamente un diario hizo un comentario sobre el vestuario, realizado como era habitual por Manuela Fariñas y Lorenzo Paris, y afirmaba que “merecía igualmente mencionarse por su lujo y novedad”¹⁵¹.

En el ballet destacó, como era habitual, la calificada como inimitable, vaporosa, viva, flexible, ligera y aérea Guy Stephan, que “bailó como siempre, por no decir como nunca”¹⁵² y demostró su “agilidad y ligereza en los primorosos pasos que ejecutó”¹⁵³, “nuevos pasos tan difíciles como admirables”¹⁵⁴. En el *Paso stirio* que interpretó con Petipa demostró especialmente “su rara habilidad y portentosa ligereza”¹⁵⁵. Un cronista afirmó que la bailarina recibía continuamente “grandes aplausos” porque en ninguna

¹⁴⁶ Eduardo Vélaz de Medrano. *El Español*, 21-IX-1845.

¹⁴⁷ “Gacetilla de Madrid”, *El Tiempo*, 31-VII-1845.

¹⁴⁸ “A Madonna at the Theatre of Madrid”, *The Era*, Londres, 17-VIII-1845.

¹⁴⁹ El tío Pacorro y Pacorriyo. “Folletín. *La Ondina*”, *Diario de Avisos de Madrid*, 3-VIII-1845.

¹⁵⁰ *El Español*, 6-VIII-1845.

¹⁵¹ “Crónica de Madrid”, *El Heraldo*, 31-VII-1845.

¹⁵² “Gacetilla de Madrid”, *El Tiempo*, 31-VII-1845.

¹⁵³ “Revista crítica del mes. Folletín”, *El Heraldo*, 3-VIII-1845.

¹⁵⁴ *El Eco del Comercio*, 1-VIII-1845.

¹⁵⁵ *El Clamor Público*, 31-VII-1845.

de sus otras “creaciones aparece tan graciosa, tan aérea, tan expresiva”¹⁵⁶. También se comentó que lo que hacía la Guy en el nuevo ballet “no es bailar, es columpiarse en el aire”¹⁵⁷, porque se mostraba “llena de gracia en todos sus movimientos”¹⁵⁸. Para otro diario las gracias de Guy:

Han seducido enteramente las almas de todos los madrileños (...). Estuvo feliz, como siempre, en todos sus bailables (...). Esta bailarina cada día adquiere nuevo prestigio y se corona de nuevas glorias. Su soltura y elegancia en las tablas llena al público de entusiasmo. Obtuvo numerosos aplausos en toda la función y en el *Paso de carácter* del 2º acto con el señor Petipa (que bien puede dársele el nombre de la *Polca*, con un vestidito nuevo) fue llamada a la escena a petición de los espectadores para que lo repitiese, siendo colmada nuevamente de aplausos.¹⁵⁹

En febrero del año siguiente, 1846, la “linda” Guy Stephan seguía obteniendo “estrepitosos aplausos” con *La Ondina*. Un periódico señaló que “cada día es mayor su ligereza, su gracia y su donaire” y que “su habilidad va siempre en aumento”, además consideraba que ninguna otra bailarina del Circo podía competir con ella “ni en agilidad, ni en inteligencia, ni en las admirables dotes que la adornan”¹⁶⁰.

Parece evidente que se convirtió en algo habitual el hecho de que Guy y Petipa tuvieran que repetir el *Paso stirio* del 2º acto para complacer a los entregados espectadores que les arrojaban coronas de flores en casi todas las representaciones, obsequios que la bailarina “recogía visiblemente conmovida”¹⁶¹ cada noche. La prensa afirmó que ambos habían estado “felicísimos y se les aplaudió estrepitosamente, obligándoles a repetir su lindo paso del 2º acto”¹⁶², con el que volvían a “arrancar repetidos aplausos”¹⁶³.

Alrededor del 4 de agosto de 1845 Guy Stephan debía viajar a Burdeos¹⁶⁴, por lo que las representaciones de ballet –y en especial de *La*

¹⁵⁶ “Parte Literaria. Teatros”, *El Herald*, 23-X-1845.

¹⁵⁷ *El Español*, 6-VIII-1845.

¹⁵⁸ Eduardo Vélaz de Medrano. *El Español*, 21-IX-1845.

¹⁵⁹ El tío Pacorro y Pacorriyo. “Folletín. *La Ondina*”, *Diario de Avisos de Madrid*, 3-VIII-1845.

¹⁶⁰ “Crónica de teatros”, *El Clamor Público*, 11-II-1846.

¹⁶¹ *El Español*, 6-VIII-1845.

¹⁶² *El Conciliador*, 31-VII-1845.

¹⁶³ “Boletín de Madrid”, *El Globo*. 1-VIII-1845.

¹⁶⁴ *La Posdata*, 2-VIII-1845: “Mañana se dará en el Circo la última representación del baile *La Ondina*, por tener que marcharse a Burdeos la Sra. Guy Stephan”. El *Diario de Madrid* publicó el 11-IX-1845 que la Guy ya estaba de nuevo en Madrid,

Ondina—, no se reanudarían hasta su regreso en septiembre. Después de su viaje, el público “la saludó con estrepitosos aplausos, los cuales se repitieron durante la representación”¹⁶⁵, porque la bailarina “se nos ha hecho desear un mes entero”¹⁶⁶. Tras su regreso, la pareja Petipa/Guy seguía cosechando el mismo éxito con el *Paso stirio* y un diario señaló que “era tanta la gracia, la gentileza y la encantadora coquetería que desplegó” la bailarina, que el público “entusiasmado pidió se repitiera”, a lo que “la interesante pareja accedió con su acostumbrada amabilidad, concluyendo entre los más estrepitosos aplausos”¹⁶⁷. Un mes más tarde, el crítico de *El Heraldo* llegaba a afirmar que este baile ejecutado por Guy y Petipa, “bastaría para explicar la fortuna de esta obra coreográfica, aun cuando no ofreciese otros poderosos atractivos”¹⁶⁸.



Imagen 136. Guy Stephan y Petipa en el *Paso stirio*. *Semanario Pintoresco Español*, 6-IX-1846.

¹⁶⁵ "Teatros. Circo", *La Sifide*, septiembre 1845.

¹⁶⁶ *Revista de Teatros*, 13-IX-1845.

¹⁶⁷ "Revista teatral", *El Cínife*, 18-IX-1845.

¹⁶⁸ "Parte Literaria. Teatros", *El Heraldo*, 23-X-1845.

Hemos comprobado que Marius Petipa, a pesar de no representar uno de los personajes principales del ballet, obtuvo un gran éxito con el *Paso stirio*. La prensa señaló que “había merecido gran aceptación” y que, “además del aprecio que ha obtenido siempre del público”, les había recordado cuando lo vieron “bailar por primera vez y fue causa de que todo el mundo se alegrara con tan grata memoria”¹⁶⁹. Además, Petipa había comprendido “perfectamente el carácter del paso que desempeñaba, por lo que es inútil decir que estuvo inimitable”¹⁷⁰. El crítico de *La Sílfi*, destacó además que el público “también [le] hizo partícipe de tan ostensible señal de aprobación”¹⁷¹.

Sin embargo, el estreno de este baile no estuvo exento de polémica. Al parecer, al final del *Paso stirio*, Marius Petipa debía besar a Guy Stephan en el escenario y en una de las representaciones del ballet estuvo a punto de ser detenido por este acto. El propio Petipa afirmaba en sus *Memorias* que España era:

un país de amor y adoración por la mujer, pero al mismo tiempo allí existen algunas costumbres que contradicen ostensiblemente a la libre y franca manifestación de la pasión con que se distinguen, por ejemplo, todos los bailes nacionales españoles. En el escenario a los actores les está terminantemente prohibido besar a las mujeres, aunque lo exija el desarrollo de la acción.¹⁷²

A continuación Petipa narra cómo en una escena de *La Ondina* debía besar a la bailarina y, en un "acto heroico" la besó, aunque ello le ocasionó la amonestación del comisario de policía mientras el público "no dejaba de chillar ¡bis!, ¡bis!". Finalmente Petipa cuenta que se prepararon para repetir su baile acompañados de los aplausos del público, que esperó en silencio total el nuevo beso. Sin embargo, en esta ocasión Petipa besó a la bailarina dos veces seguidas. El público aplaudió a rabiar mientras el ofendido comisario de policía quería llevárselo detenido. Finalmente no fue arrestado gracias al amparo del empresario del Teatro, José de Salamanca.

¹⁶⁹ El tío Pacorro y Pacorriyo. "Folletín. *La Ondina*", *Diario de Avisos de Madrid*, 3-VIII-1845.

¹⁷⁰ "Revista teatral", *El Cínife*, 18-IX-1845.

¹⁷¹ "Teatros. Circo", *La Sílfi*, septiembre 1845.

¹⁷² Laura Hormigón: *Marius Petipa en España (1844-1847). Memorias y otros materiales*. Madrid: Danzarte Ballet, 2010, pp. 297-360.

Este suceso, aunque se pueda pensar que era invención o exageración de Petipa, fue totalmente cierto ya que incluso quedó recogido por la prensa madrileña que señaló que, “los pasos [del ballet] están llenos de una elegante sensualidad, particularmente aquel en que el Sr. Petipa tiene la deliciosa obligación de dar a la Ondina un beso: un beso, así como suena”, y por tratarse de algo tan inusual el cronista añadía: “lo repetiremos por si a nuestros lectores les retumba esta palabra en el corazón tan armónicamente como a nosotros: ¡un beso!”¹⁷³. Un mes más tarde otro periódico publicó un comentario más extenso sobre este mismo asunto o “embajada curiosa” que consideraron “que por ser ridícula es digna de la crónica”:

Es el caso que un señor regidor del Ayuntamiento constitucional de esta corte, prohibió, con la autoridad de que gozaba como presidente, que en el *Paso stirio* concediese el suplicado *beso* la bailarina al bailarín. En tal estado de cosas, y desfigurado según las mejores conciencias coreográficas el *Paso stirio*, se elevó al siguiente día y a la siguiente autoridad la siguiente súplica: de parte del señor director, si se da el beso. El señor de P..., regidor presidente aquella noche, enterado de los hechos, contestó: que bailen y hagan cuanto está anunciado en el cartel y como esté anunciado. El público, al llegar al beso aplaudió a la besada, al besador, y también a la autoridad que permitió el inocente y disputado beso.¹⁷⁴

Los demás bailarines que tomaron parte en la representación fueron elogiados, ya que habían “agradado también al público”¹⁷⁵ demostrando su “prodigiosa habilidad”¹⁷⁶. Montassu, en el papel de Matteo, fue “justamente aplaudido y admirado de todos por su brillante y esforzada ejecución”¹⁷⁷, aunque un crítico habría deseado “más corrección en su modo de bailar”¹⁷⁸. Massot hizo ver que “su finura y elegancia en el teatro es digna de la mayor atención”¹⁷⁹.

Dos meses después del estreno del ballet en Madrid, Thérèse Ferdinand debutó en el papel de Giannina¹⁸⁰ y Vélaz de Medrano opinó que, a

¹⁷³ *El Español*, 6-VIII-1845.

¹⁷⁴ “Folletín. Crónica de Madrid, Circo”, *El Globo*, 26-IX-1845.

¹⁷⁵ “Crónica de Madrid”, *El Heraldo*, 31-VII-1845.

¹⁷⁶ *El Español*, 6-VIII-1845.

¹⁷⁷ El tío Pacorro y Pacorriyo. “Folletín. *La Ondina*”, *Diario de Avisos de Madrid*, 3-VIII-1845.

¹⁷⁸ Eduardo Vélaz de Medrano. *El Español*, 21-IX-1845.

¹⁷⁹ El tío Pacorro y Pacorriyo. “Folletín. *La Ondina*”, *Diario de Avisos de Madrid*, 3-VIII-1845.

¹⁸⁰ *Revista de Teatros y Diario de Madrid*, 16-IX-1845.

pesar de estar considerada como “una bailarina de segundo orden”, reemplazaría “con ventaja a la Neodot”, además de resultar “muy útil a la empresa”. Sobre la “gentil” Adèle Benard –que al igual que Guy había participado en la producción original del ballet en Londres en 1843–, el crítico comentó que “contribuye también con su gracia a amenizar este baile”¹⁸¹. En septiembre de 1846 llegaron nuevos bailarines al Teatro del Circo: Hilariot y Brillant, que precisamente se estrenaron en Madrid con *La Ondina*, donde “fueron recibidos con aplausos, de [los] que se hicieron merecedores por el esmero con que trabajaron”¹⁸².

1.6.3 *La Ondina* y la censura. Con la Iglesia hemos topado

Ya apuntamos anteriormente el revuelo que iba a producir en Madrid la escena de la aparición y suplantación, por parte de la Ondina, de la imagen de la Virgen durante el “Festival de la Madonna” del 2º acto. Vimos como esta escena no tuvo ninguna repercusión en la escenificación londinense debido, según un periódico, a que “los protestantes niegan el culto de los santos y para ellos profanar sus imágenes es hacer un servicio grato a su secta; pero entre los católicos, entre los buenos hijos de la verdadera iglesia, no así”¹⁸³. Pero en la producción de Madrid, a pesar de estar presente también en el libreto, no llegó a realizarse por las presiones de la Iglesia. Hay que recordar que en España todos los espectáculos debían pasar el filtro de la censura, que decidía si se autorizaba su representación o no y, en este caso, fue la censura religiosa la que consiguió que la imagen de la Virgen finalmente no apareciera en el escenario y fuera sustituida por la figura de un romano¹⁸⁴. Por tanto, suponemos que la Ondina ya no suplantaría el lugar del romano, pero no podemos precisarlo porque la prensa ya no hizo más comentarios al respecto.

Tras el estreno del ballet un diario resumía lo que había ocurrido señalando que, aunque sus lectores ya sabían del éxito que había obtenido el

¹⁸¹ Eduardo Vélaz de Medrano. *El Español*, 21-IX-1845.

¹⁸² “Crónica”, *Semanario Pintoresco Español*, 6-IX-1846.

¹⁸³ *El Católico*, 1-VIII-1845.

¹⁸⁴ *El Heraldo*, 1-VIII-1845; *El Español*, 2-VIII-1845.

ballet, seguramente ignoraban que “esta bella composición estuvo a punto de suspenderse”. El motivo era que, cuando el vicario se enteró de que en el ballet debía aparecer la imagen de una Virgen, escribió “al jefe político para que impidiese tal profanación”. Para ello “examinó el libreto del baile y manifestó al citado jefe y al representante de la empresa que, ya que consentía que se presentasen al público esas mujeres medio desnudas y con esos trajes tan lascivos y poco decorosos, no podía consentir que se sacasen a la escena y se confundiesen las cosas profanas con las imágenes que deben ser objeto de la religión y del culto”¹⁸⁵. El responsable del comentario añadía que el periódico estaba “muy conforme con esta opinión del Sr. Vicario” porque también creían que las imágenes de los santos debían quedarse en los lugares de adoración. Además, la sustitución de la Virgen por un romano les pareció “una feliz idea”.

Otro periódico de la capital que también se refirió a este asunto señaló que, en el nuevo y exitoso baile representado en el Teatro del Circo debía haber aparecido la imagen de una Virgen en la escena, pero esto había sido “impedido muy oportunamente [por] el señor vicario eclesiástico, oficiando al efecto al señor jefe político”. Concluía el cronista afirmando que era “ciertamente muy necesario que en el escenario de un teatro no veamos objetos tan sagrados y que se evite cuidadosamente representar procesiones y vestir los trajes de arzobispos y obispos”. Por último, se mostraba totalmente partidario de una “racional censura para que el teatro sea lo que debe ser, una escuela de buenas costumbres”¹⁸⁶.

Otro diario relataba cómo la puesta en escena de *La Ondina* “había sido objeto de una viva y enérgica censura por parte de la autoridad eclesiástica”, que no permitió la aparición de la Virgen en el escenario y que, como ya sabemos, fue sustituida por la figura de un romano. Siguiendo la tónica de los demás diarios, esta medida le pareció “justa y prudente, y muy propia para que a los objetos de religión no se les falte el debido respeto, haciéndolos asunto de representación profana”¹⁸⁷.

¹⁸⁵ *El Heraldo*, 1-VIII-1845.

¹⁸⁶ *El Castellano*, 1-VIII-1845.

¹⁸⁷ *El Español*, 2-VIII-1845.

Solo dos periódicos se expresaron de forma opuesta, mostrándose por tanto contrarios al control y censura tanto de la prensa como de las obras artísticas a escenificar en los teatros. Se trató del diario progresista *El Espectador*, que se quejó "de la influencia clerical y del ascendiente que va adquiriendo esta clase, abrogándose una autoridad tiránica y escandalosa"¹⁸⁸ y que protestó "contra la tolerancia que hay con las intrusiones del vicario de Madrid"¹⁸⁹. El otro periódico fue *El Globo* que afirmó sobre la petición del libreto por parte del vicario para su examen que:

Si nosotros hubiéramos sido empresarios del Teatro del Circo, la contestación que hubiéramos dado al señor vicario bien la sabemos. Según se van tolerando las intromisiones del vicario de Madrid, creemos llegará el caso de que exija la presentación a su autoridad de los periódicos políticos para ser publicados. No tiene el señor vicario la culpa, sino el gobierno que tolera sus mañas.¹⁹⁰

La polémica estaba servida y el asunto traspasó lo escénico para convertirse en un ataque entre los diferentes periódicos, sobre todo por parte de los redactores de *El Católico* –"periódico dedicado con especialidad al clero y amantes de la religión"–, que en sus dos primeras páginas publicaron un encendido escrito en el que atacaban a todos aquellos que habían elogiado la puesta en escena de *La Ondina*. Creían además que este nuevo ballet "sería como los demás que se toleran por las autoridades civiles, a pesar del funesto influjo que ejercen en la juventud cuya moralidad sufrirá necesariamente grande menoscabo sin que a la autoridad eclesiástica le sea dado evitarlo". Reiteraban que estaban convencidos "de lo acertado que ha sido" la intervención del vicario y "de la justicia con que demandaba se evitara su representación o al menos que se verificara en otros términos que los anunciados", por lo menos en lo referente a la aparición de la Virgen, aunque se mantuvieran, muy a su pesar, "los cuentos nada cristianos y sí muy gentílicos sobre los que está formada *La Ondina*, y de la voluptuosidad que por do quiera respira sirviendo de incentivo a las pasiones"¹⁹¹.

¹⁸⁸ En *La Esperanza*, 23-IX-1845.

¹⁸⁹ *El Católico*, 1-VIII-1845.

¹⁹⁰ Comentario del 31-VII recogido por *El Espectador*, 1-VIII-1845.

¹⁹¹ *El Católico*, 1-VIII-1845.

Sin ningún pudor, desde las páginas del propio *El Católico* instaban a los "ilustrados redactores" de periódicos como *El Conciliador* a que "con el tino que acostumbran, rectificaran su juicio e hicieran rectificarle a los que seducidos por sus elogios de ayer lleguen a participar de las ideas de *El Espectador* y a acriminar(sic) la conducta de la autoridad eclesiástica"¹⁹². Ante estas presiones tan directas, *El Conciliador* se vio obligado a matizar su elogiosa reseña del 31 de julio, dejando claro que también apoyaban la intromisión del vicario en el argumento del ballet, si ello servía para preservar la moral y buenas costumbres:

Extraña nuestro apreciable colega *El Católico* que elogiáramos el mérito del baile de la *Ondina*. Nosotros nos ocupábamos meramente de su mérito artístico y escénico, y no la mirábamos según el aspecto moral, bajo el cual, en verdad sea dicho, no lo tenemos por más condenable que cualquier otro baile. Entonces ignorábamos de todo punto lo ocurrido con el señor vicario eclesiástico, cuyo proceder elogiarnos en no consentir que la imagen de la virgen presidiese un espectáculo de tal clase.¹⁹³

Como hemos podido comprobar, prácticamente toda la prensa de la capital cerró filas apoyando la intromisión de la Iglesia en el terreno artístico, aunque no por ello dejaron de reconocer, algunos, el mérito que tenía el nuevo ballet.

Este asunto llegó incluso a los diarios ingleses donde uno de ellos publicó el comentario titulado "Una Madonna en el Teatro de Madrid" en el que señalaban que "la representación había estado a punto de suspenderse por la imagen de una Madonna que debía presentarse en el último acto" y añadían que "la autoridad eclesiástica apeló al jefe político para que prohibiera tal profanación" y que el asunto se había zanjado con "la promesa de director del Circo de la sustitución de la Madonna por una imagen profana"¹⁹⁴.

¹⁹² *El Católico*, 1-VIII-1845.

¹⁹³ *El Conciliador*, 2-VIII-1845.

¹⁹⁴ "A Madonna at the Theatre of Madrid", *The Era*, Londres, 17-VIII-1845.

Parece evidente que las opiniones positivas sobre *La Ondina* fueron unánimes y que este ballet fue un verdadero éxito para la empresa de José de Salamanca porque “la ejecución de *La Ondina* fue completa por parte de todos”¹⁹⁵ y el ballet fue uno de los que más agradó al público de Madrid hasta ese momento. Si las presiones del vicario y las exigencias de la censura, o los problemas con el jefe de la policía pretendían que el ballet fuera prohibido, lo que consiguieron fue el efecto contrario y la curiosidad de los espectadores hizo que, después de las vacaciones estivales, acudieran sin falta a verlo. Así que, en septiembre de 1845, un diario comentaba que se había vuelto a representar *La Ondina* en el Circo “con tan buen éxito como siempre [y] atrayendo numerosa concurrencia”¹⁹⁶. Un mes más tarde otro diario confirmaba que el ballet continuaba “atrayendo gran concurrencia cuantas veces se ejecuta”¹⁹⁷. El ballet se repuso en las siguientes temporadas, alcanzando las treinta y cuatro representaciones entre julio de 1845 y marzo de 1847.

El grabado del famoso *Paso stirio* que se publicó en la prensa madrileña, y que hemos reproducido anteriormente, no se realizó cuando se estrenó el ballet sino en septiembre de 1846, más de un año después de la primera representación de *La Ondina*. En ese momento un diario señalaba además la buena situación que estaban atravesando los espectáculos de ballet en Madrid, comentando que “por las muestras que ha dado la numerosa y brillante compañía de baile, debe esperarse que proporcionará buenos ratos a los aficionados a esta clase de diversiones”¹⁹⁸.

Los decorados de Eusebio Lucini, sobre todo el de la última escena, fueron muy celebrados y los bailarines también recibieron muchos elogios, sobre todo el *Paso stirio* interpretado por Guy y Petipa, el cual bailaron de forma aislada, pero repetidamente tanto en su gira por Andalucía¹⁹⁹, como en

¹⁹⁵ “Revista crítica del mes. Folletín”, *El Heraldo*, 3-VIII-1845

¹⁹⁶ “Revista de la semana. Teatro del Circo”, *El Tiempo*, 21-IX-1845; “*La Ondina* continúa atrayendo todavía bastante concurrencia al Teatro del Circo”, “Crónica de Teatros”, *El Clamor Público*, 25-IX-1845.

¹⁹⁷ “Parte Literaria. Teatros”, *El Heraldo*, 23-X-1845.

¹⁹⁸ “Crónica”, *Semanario Pintoresco Español*, 6-IX-1846.

¹⁹⁹ Más detalles sobre las representaciones de Petipa y Guy por Andalucía en Hormigón: *Marius Petipa en España...*, pp. 275-94.

1848, durante las representaciones que realizó Guy en Valencia, donde también bailó esta coreografía aunque en esta ocasión junto a Pierre Massot.

1.7 *Griseldis ou le cinq sens*, un ballet estrenado en mal momento

Entre el 23 y el 25 de febrero de 1848 se produjeron en París una serie de acontecimientos políticos que provocaron la abdicación del rey de Francia, Luis Felipe I, dando paso a la II República Francesa. Solo unos días antes, el 16¹ de febrero, se había estrenado en la Ópera el ballet en 3 actos titulado *Griseldis ou les cinq sens*². Se trataba de una nueva colaboración del coreógrafo Joseph Mazilier con el músico Adolph Adam que fue “representada con un verdadero éxito” pero, por desgracia, “este éxito no pudo ser ni tan fructuoso ni tan prolongado como hubiera sido deseable”³ porque el ballet se vio pronto relegado a un segundo plano por los hechos que acabamos de señalar. Cuando la Ópera se reabrió lo hizo con el nombre de Teatro de la Nación⁴ y durante la primavera de 1848 *Griseldis ou les cinq sens* se representó solo en unas catorce ocasiones.⁵

Según informó un periódico parisino, el título original previsto para el ballet era *Les cinq sens*, pero el afiche que apareció en la Ópera había hecho “caso omiso” de ello y habían decidido “bautizar la obra con el nombre de *Griseldis*”⁶. Cuando se estrenó el ballet todavía no se habían producido los sucesos que hemos mencionado y un crítico comentó que *Griseldis* era “uno de los ballets de acción más atractivos que hemos visto en la Ópera, puesto en escena con una notable elegancia” por lo que es imposible “asistir a un espectáculo más mágico, más completo, mejor hecho para encantar los sentidos”⁷. Además, gracias a la combinación de artistas que en él habían participado, era “una de esas obras encantadoras que la multitud aplaude y

¹ El estreno se había anunciado para el día 15 pero se retrasó. “Nouvelles”, *Coureur des spectacles*, París, 15-II-1848.

² No debe confundirse con la ópera en tres actos y un prólogo titulada *Grisélidis*, con música de Jules Massenet y libreto en francés de Armand Silvestre y Eugène Morand, estrenada en la Comédie-Française de París en 1891.

³ Arthur Pougin: *Adolphe Adam, sa vie, sa carrière ses mémoires artistiques*. París: Charpentier, 1877, p. 193.

⁴ *La France Musicale*, París, 5-III-1848.

⁵ Anna Grutzinova: *Trinadtsad baletov Adolfa Adana (Treces ballets de Adolfe Adam)*. Moscú: Alteks, 2011, p. 71.

⁶ “Crónica Musical”, *Le Tintamarre*, París, 20/26-II-1848.

⁷ “Académie Royale de Musique”, *Le Ménestrel*, París, 20/26-II-1848.

que se mantienen en cartel"⁸ a pesar de sus tres horas de duración⁹. Para otro crítico, *Griseldis* también era un ballet "encantador" con una "divertida puesta en escena" que se convirtió en un "triunfo general" para la Ópera parisina. Además consideraba que el nuevo ballet era la tercera obra de una trilogía compuesta por *La Sylphide* (1832) y *Giselle* (1841), porque los tres eran "tres obras maestras coreográficas"¹⁰.

El libreto¹¹ de *Griseldis* fue obra del dramaturgo y libretista francés Philippe François Pinel (1806-65), conocido como Dumanoir. Aunque creó el argumento para dos óperas cómicas éste fue su único texto para ballet. La acción se inicia en Bohemia y luego se traslada a Moldavia y, a pesar de desarrollarse en Europa, el libretista se toma la licencia de introducir en el ballet la ambientación árabe con su correspondiente harén de mujeres. Nos encontramos ante un libreto muy literario, como era frecuente en los libretos franceses para ballet, en el que incluso aparecen abundantes diálogos entre los personajes o pequeños párrafos supuestamente hablados. Pero esto no impidió que la obra creada por Dumanoir fuera celebrada y se comentó que "no se podía construir sobre los datos fisiológicos de los cinco sentidos, una fábula mejor lograda, ni más apropiada a los usos y costumbres coreográficos"¹².

Un periódico satírico también señaló que no había "nada más simple, menos excéntrico, elegante, menos inesperado, menos complicado y de más copete que el libreto de los Sres. Dumanoir y Mazilier" y resumía el argumento explicando que el ballet narra la historia de "una princesa que se disfraza de pastora porque quiere ser amada por sí misma. Un príncipe viajero que se detiene con su escudero en todas las etapas entre Bohemia y Moldavia para descubrir a la mujer que vio en sus sueños", si a esto se le suma "que la imagen de la que persigue se manifiesta" con una acción diferente para cada uno de los cinco sentidos: una canción para el oído, un beso para el tacto, un bouquet para el olfato y así sucesivamente, se consiguen

⁸ "Crónica Musical", *Le Tintamarre*, París, 20/26-II-1848.

⁹ "Griseldis ou Les cinq sens", *La France Musicale*, París, 20-II-1848.

¹⁰ "Griseldis ou Les cinq sens", *La France Musicale*, París, 20-II-1848.

¹¹ *Griseldis ou Les cinq sens*, ballet-pantomime en 3 actes et 5 tableaux, par Dumanoir et Mazilier. BNF, YF-197 (19).

¹² "Académie Royale de Musique", *Le Ménestrel*, París, 20/26-II-1848.

llenar "veintiocho páginas de prosa (...) y obtendrás el libreto de la viuda de Jonas"¹³.

De la coreografía de *Griseldis* se encargó Joseph Mazilier (1797-1868) bailarín que comenzó su carrera artística en Lyon y se integró en la Ópera parisina en 1830, donde participó en los estrenos de grandes ballets románticos como *La Sylphide* (1832) o *Le diable boiteux* (1836). También trabajó como maestro de baile y coreógrafo en varias capitales europeas¹⁴ y entre 1838-59 creó más de once bailables para óperas y quince ballets. Precisamente varias de sus coreografías se representaron en el Teatro del Circo de Madrid, como *La Gypsy* (1843), *Le diable amoureux* (1845) y *Le diable à quatre* (1848).

El libreto no especifica claramente qué bailables se interpretaban en el ballet, solo señala que contenía tres divertimentos e incluye los nombres de los bailarines que intervenían en ellos.

Divertimento	Intérpretes
1 ^{er} Acto, 2 ^o cuadro (el oído)	Sr. Théodore y Maria Robert. Caroline Kolhnberg, Carlota Grisi. Sr. Toussaint, Maugin; Sras. Fleury, Barré, Lacoste, Nathan, Jeunot- Danza
3 ^{er} Acto, 4 ^o cuadro (el olor, el gusto)	Adèle Dumilâtre
3 ^{er} Acto, 5 ^o cuadro (la vista)	Lucien Petipa y Carlota Grisi

A lo largo del texto se introducen varias referencias al momento en que se ejecutaban algunas danzas. Por ejemplo, en el 2^o cuadro del 1^{er} acto, el del oído, el escudero insta a la gente del pueblo a "bailar en esta plaza, en honor del Príncipe Elfrid"¹⁵. Aquí lo más lógico es que se ejecutaran algunas danzas nacionales de la zona de hecho, un cronista destacó la presencia en algunos bailes con "seductores pasos moldavos"¹⁶. Un poco más adelante, cuando aparece Griseldis en esta misma plaza, se señala que "ella baila", porque la

¹³ "Crónica Musical", *Le Tintamarre*, París, 20/26-II-1848. La Sra. viuda de Jonas era el nombre de la imprenta que editó el libreto del ballet, al precio de 1 franco.

¹⁴ En San Petersburgo (1851-52), Lyon (1857-60 y 1862-66) o Bruselas (1866-67).

¹⁵ BNF, YF-197 (19), p. 3.

¹⁶ "Académie Royale de Musique", *Le Ménestrel*, París, 20/26-II-1848.

supuesta pastora considera que "bailar es vivir"¹⁷. Recordemos que esta idea de Griseldis era compartida también por Giselle y por Mazourka, la protagonista de *Le diable à quatre*. Más adelante veremos que estas dos danzas también existen en la producción madrileña del ballet.

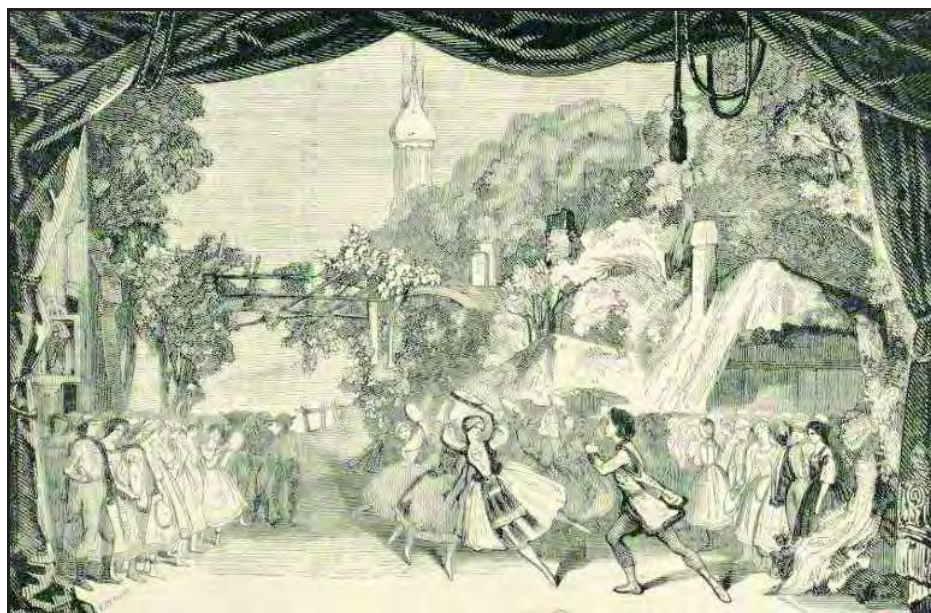


Imagen 137. Litografía de una escena del ballet publicada en el *Journal des Théâtres*. París, 1848. Biblioteca Nacional de Francia.

Hay que señalar que en la última parte del 2º acto se encontraba la característica escena de *ballet blanc*, aunque con la peculiaridad de que en este ballet las bailarinas no representaban a seres sobrenaturales, sino que todas las integrantes del harén se vestían de blanco y se cubrían con velos para hacerse pasar por Griselda, tratando de confundir al príncipe que acababa de despertar de su sueño. El libreto especifica que "todas las mujeres del harén envuelven a Elfrid y bailan alrededor de él una ronda animada sin que pueda atravesar esta muralla viviente"¹⁸. La aparición de estas "visiones voladoras" estuvo muy cuidada técnicamente y, según Guest, la primera noche no se realizaron los vuelos previstos para poder perfeccionarlos.¹⁹

¹⁷ BNF, YF-197 (19), p. 3.

¹⁸ BNF, YF-197 (19), p. 5.

¹⁹ Ivor Guest: *The ballet of the second empire 1847-1858*. Londres: A & C Black, 1955, p. 35.

El libreto también indica que durante la *Fiesta de las jardineras* las mujeres "se entregan a bailes donde aparecen las guirnaldas y las macetas y se termina con una verdadera mezcla de mujeres y de flores"²⁰. Para un cronista fue precisamente este "cuadro móvil de la *Fiesta de las jardineras*" uno de los que "excitaron los bravos del público" junto con "el interludio del magnetismo"²¹ del 3^{er} acto. Otro crítico explicó que esta escena del magnetismo estuvo representada "perfectamente" y además "toda ella es de un gran interés", y añadió que le parecía "incluso la más interesante como acción y como efecto"²².



Imagen 138. Caricatura de Mazilier, Petipa y Grisi en la escena del magnetismo del 3^{er} acto. París, 1848. Biblioteca Nacional de Francia.

Este mismo crítico también alabó la *Fiesta de las jardineras* por ser una escena que "tiene bastante atractivo para atraer a la muchedumbre durante tres meses" porque la consideraba "la más admirable que nos haya ofrecido la Ópera hasta el momento", además confesó que "yo no sabría describírselo con mi pluma, éstas son maravillas que hay que ver"²³. En otro diario parisino también se refirieron a "este delicioso paso del 3^{er} acto en el que las bailarinas dibujan un parterre móvil de flores, idea coreográfica tan nueva como sorprendente" aunque tampoco dejaron de mencionar "el cuadro de la caza

²⁰ BNF, YF-197 (19), p. 5.

²¹ "Crónica Musical", *Le Tintamarre*, París, 20/26-II-1848.

²² "Griseldis ou Les cinq sens", *La France Musicale*, París, 20-II-1848.

²³ "Griseldis ou Les cinq sens", *La France Musicale*, París, 20-II-1848.

con numerosas cabalgatas²⁴, el *interludio magnético*, los *tableau vivant*²⁵ del sueño y las apariciones femeninas²⁶.

Este ballet fue la segunda ocasión en la que Mazilier y Adolph Adam (1803-56) tuvieron la oportunidad de trabajar juntos. El tercer y último ballet en el que colaboraron sería *El Corsario* (París, 1856). Después de haber compuesto nueve ballets, el músico había conseguido forjarse una buena reputación como compositor de ballets; de hecho, un crítico afirmó que Adam era “el maestro de todos los maestros en este género de composiciones”²⁷. Se comentó que una vez más había logrado envolver un nuevo ballet “con su suave red de melodías”²⁸. También se señaló que el músico había elaborado una “verdadera partitura” que “contiene melodías encantadoras, nuevas, originales, piezas escritas con un cuidado minucioso, superiormente instrumentadas y una colección de vales, cuadrillas, mazurcas y polcas”²⁹. Según Grutzinova, “la *Polca* que apareció en *Griselda*, es un ejemplo típico de este género”³⁰.

Para otro crítico, “uno de los elementos clave del éxito” de *Griseldis*, y también de los más celebrados, fue esta nueva partitura de Adam. Destacaba de ella sus “aires encantadores, ¡qué entusiasmo! ¡Qué coquetería! ¡Qué vivacidad! Adam es un músico mágico” porque consideraba que el músico tenía “el sexto sentido, que es el de la poesía”. Y concluía afirmando que en el ballet había una

provisión de vales, polcas, de motivos para desesperar a todo tipo de maestros del género, y todos tan hábilmente dispuestos, tan perfectamente adecuados a la situación, que se puede decir que la música de *Griseldis* se trata de una verdadera partitura.³¹

En *La France Musicale* le dedicaron una buena parte de su crónica a la música del ballet y también señalaron la “cantidad de motivos, de melodías,

²⁴ Más adelante veremos que en la 1ª escena del 3º acto aparecían unos veinte caballos en escena.

²⁵ También llamados cuadros vivos.

²⁶ “Académie Royale de Musique”, *Le Ménestrel*, París, 20/26-II-1848.

²⁷ “Griseldis ou Les cinq sens”, *La France Musicale*, París, 20-II-1848.

²⁸ “Académie Royale de Musique”, *Le Ménestrel*, París, 20/26-II-1848.

²⁹ “Crónica Musical”, *Le Tintamarre*, París, 20/26-II-1848.

³⁰ Grutzinova: *Тринадцатъ Балетовъ (Tinadzat baletov)*..., p. 73.

³¹ “Académie Royale de Musique”, *Le Ménestrel*, París, 20/26-II-1848.

de ideas originales [que] hay en esta deliciosa partitura de *Griseldis*³². Es interesante comprobar cómo había evolucionado el pensamiento de estos críticos que solo unos años antes censuraban el que en una obra no se utilizaran temas conocidos procedentes a su vez de otras obras y, sin embargo, ahora alababan precisamente la cantidad de melodías nuevas que incluía el nuevo ballet. A pesar de contener música nueva, Adam recurrió a temas procedentes de otros ballets suyos como *Le diable à quatre* (1845) y *La jolie fille de Gand* (1842).³³

Pero volviendo a la reseña de *La France*, también explicaron que en la música de *Griseldis* “nada os entristece, nada os aburre; ¡todo es alegría, todo es ternura! La inspiración cariñosa y poética se pasea en esta orquesta que susurra sin cesar de la manera más coqueta y más verdadera” y consideraban que varias de las piezas que se interpretaban en el ballet iban “a entrar en los salones a través de las flores y los vestidos”³⁴, en una clara alusión a los bailes y conciertos de sociedad donde se solían interpretar las piezas más populares tanto de óperas como de ballets.

Se refirieron más en concreto a una *Polca* cuyo “ritmo es franco y los motivos llenos de inspiración y de alegría”. Y cuando compararon el famoso y “popular” *Vals* de *Giselle* con el llamado *Vals de las flores* de *Griseldis*, aseguraron que el primero quedaba eclipsado por este último debido a su “sencillez, gracia y fresca melódica”, que hacían que “él solo [fuera] todo un poema”. Respecto al *Paso a dos* y a la *Polca* general del último acto del ballet señalaron que hubieran hecho “bailar al público sobre las banquetas si la orquesta no hubiera parado” y concluían afirmando con rotundidad que “*Giselle* ha sido superada”³⁵.

Por otra parte, Pougin señala que *Griseldis* contenía “una hermosa balada, cantada primero entre bastidores por la señorita Dhalbert, que luego fue repetida por la señorita Carlota Grisi, que cantaba dieciséis compases”³⁶. Veremos que en la puesta en escena de Madrid, en el cuadro dedicado al oído,

³² “Griseldis ou Les cinq sens”, *La France Musicale*, París, 20-II-1848.

³³ Para un análisis de este ballet desde el punto de vista musicológico ver Grutzinova: *Тринадцать Балетов (Tinadzat baletov)*..., pp. 70-75.

³⁴ “Griseldis ou Les cinq sens”, *La France Musicale*, París, 20-II-1848.

³⁵ “Griseldis ou Les cinq sens”, *La France Musicale*, París, 20-II-1848.

³⁶ Pougin: *Adolphe Adam*..., p. 193.

Sofía Fuoco también "cantaba una estrofa en español, que repite delante del público al final del baile"³⁷, cuando se descubre que Griseldis es realmente la princesa.

Paradójicamente pocos días después de obtener este gran éxito con *Griseldis*, Adam estaba a punto de atravesar una de las etapas más complicadas de su carrera ya que, a finales de 1847, había invertido todo su dinero en la apertura del Teatro u Ópera Nacional de París, que a causa de la revolución se vio obligado a cerrar sus puertas el 26 de marzo, provocando que el compositor quedara prácticamente arruinado.³⁸

"El pincel mágico"³⁹ y experto de Charles Cambon (1802-75) y Joseph Thierry (1812-66) fueron los encargados de realizar la escenografía del nuevo ballet. En los decorados que se diseñaron para el ballet se evocaban alternativamente "ricos palacios, bosques misteriosos o jardines fragantes (...) en un tejido frágil y encantador"⁴⁰. Otro crítico señaló que la escenografía era "de una rara magnificencia" porque en el ballet aparecían tanto "paisajes frescos y pintorescos (...) [como] el palacio de Hassan con sus arboledas iluminadas; y el bosque", como una elaborada Plaza del pueblo en el 1^{er} acto. Consideraba además que "¡jamás se había llegado tan lejos en la variedad de los efectos escénicos!"⁴¹.

El libreto del ballet describe cómo debía ser el decorado en el que se desarrollaban las diferentes escenas. El ballet comienza "En Praga. [En] una galería de la residencia real, desde donde se ve un parque"⁴². Para el 2^o cuadro, llamado el del oído, indica:

Una plaza de pueblo. A la derecha, en primer plano un hostel con esta inscripción: "Al rey de Bohemia". En segundo plano, un macizo de árboles. En primer plano, a izquierda, las ruinas de una vieja capilla gótica. Al fondo, la casa de un herrero, la de un carretero y la cabaña de un almadreñero. Al levantar el telón está amaneciendo y todas las casas están todavía cerradas.⁴³

³⁷ *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 25-I-1849.

³⁸ Pougín: *Adolphe Adam...*, p. 193.

³⁹ "Crónica Musical", *Le Tintamarre*, París, 20/26-II-1848.

⁴⁰ "Académie Royale de Musique", *Le Ménestrel*, París, 20/26-II-1848.

⁴¹ "Griseldis ou Les cinq sens", *La France Musicale*, París, 20-II-1848.

⁴² BNF, YF-197 (19), p. 1.

⁴³ BNF, YF-197 (19), p. 3.

El 1^{er} cuadro del 2^o acto, llamado el del tacto, sucede en unos jardines en Belgrado. El boceto realizado para la escenografía de esta escena se conserva y podemos verlo a continuación. El libreto indica:

Los jardines del palacio de Hassan, gobernador de Belgrado. Bosquecillos iluminados por faroles, estanques de los que brota el agua. A la izquierda, una galería exterior de palacio, una especie de terraza a la cual se sube por una ancha escalera. A la derecha, una hamaca sujeta a dos árboles, que le hacen un techo de verdor. Al fondo, un kiosco rodeado de una escalera en espiral.⁴⁴



Imagen 139. Decorado de Cambon para el 1^{er} cuadro del 2^o acto. París, 1848. Biblioteca Nacional de Francia.

Para el 1^{er} cuadro del 3^{er} acto, llamado el del olfato y el gusto, el libreto es más parco y simplemente dice "un bosque"⁴⁵. Al parecer, este bosque estaba tan bien realizado que costaba creer que los árboles que se veían "con sus follajes espesos" no hubieran "nacido y crecido en el lugar donde nosotros los vemos"⁴⁶. La última indicación escenográfica es para el 2^o cuadro del 3^{er} acto,

⁴⁴ BNF, YF-197 (19), p. 4.

⁴⁵ BNF, YF-197 (19), p. 5.

⁴⁶ "Griseldis ou Les cinq sens", *La France Musicale*, París, 20-II-1848.

el de la vista, que señala "en Jassy"⁴⁷. El palacio del Hospedar"⁴⁸, y su boceto también se conserva.



Imagen 140. Decorado de Cambon para el 2º cuadro del 3º acto. París, 1848. Biblioteca Nacional de Francia.

Un crítico describió que en el 1º cuadro del 3º acto, durante la escena de caza, “veinte caballos ataviados ricamente pasan y vuelven a pasar al sonido de los cornos, en medio de un largo y bello bosque”⁴⁹. En otro diario también se describió cómo los caballos que aparecían en esta escena, animados por "el sonido del corno, saltan sobre el escenario y corren en el bosque"⁵⁰. La presencia de caballos en un ballet no era una novedad en la Ópera parisina donde ya se había utilizado anteriormente. Por ejemplo, la entrada de Bathilde y el duque en el 1º acto de *Giselle* también se realizaba a caballo. Lo que en esta ocasión excitó la curiosidad del público fue la aparición de Grisi montada en uno de los caballos "¡una primera bailarina a caballo!" decía un cronista "¡qué temeridad!, ¡qué atrevimiento tan imprudente!!"⁵¹.

⁴⁷ Iași es una de las ciudades más pobladas e importantes de Rumania situada al nordeste del país. Fue capital del Principado de Moldavia desde 1564 hasta 1859.

⁴⁸ BNF, YF-197 (19), p. 6.

⁴⁹ “Griseldis ou Les cinq sens”, *La France Musicale*, París, 20-II-1848.

⁵⁰ “Académie Royale de Musique”, *Le Ménestrel*, París, 20/26-II-1848.

⁵¹ Guest: *The ballet of the second empire...*, p. 35.

En cuanto al vestuario fue diseñado por Paul Lormier (1813-95) y se componía de trescientos ochenta y seis trajes, de los cuales ciento noventa y seis fueron de nueva confección y otros ciento noventa se tomaron de otras producciones y/o fueron restaurados⁵². Desde 1831 Lormier fue diseñador de vestuario en la Ópera y en 1855 pasó a ocupar el puesto de jefe de indumentaria, cargo que desempeñó hasta 1887. Para un crítico los trajes del ballet eran sencillamente maravillosos⁵³. En la Biblioteca Nacional de Francia se conservan varios figurines del vestuario diseñado para este ballet. A continuación podemos ver algunos de ellos.



Imagen 141. Figurines de Lormier para el vestuario de las jardineras, de Jacobus y de Grisi como pastora. París, 1848. Biblioteca Nacional de Francia.

También sabemos por el libreto que Griseldis adornaba su cabeza con una corona de flores, elemento muy utilizado en los ballets románticos junto con las cintas de colores. En el siguiente grabado de la escena de las apariciones podemos observar que todas las bailarinas que se hacían pasar por Griseldis llevaban el característico tutú romántico blanco y vaporoso, adornado con flores y velos con los que se cubrían o que algunas llevan alrededor de los brazos.

⁵² Marian Smith: *Ballet and opera in the age of Giselle*. Princeton University Press, 2000, p. 51. En algunos figurines conservados en la Biblioteca Nacional de Francia, como los de la ópera *La tentation* de Halévy (BNF, D216-9 (75-92) pueden leerse los títulos de otras obras e incluso los personajes para los que también fueron destinados algunos de los trajes.

⁵³ “Griseldis ou Les cinq sens”, *La France Musicale*, París, 20-II-1848.



Imagen 1142. Grabado de la escena de las apariciones del final 2º acto. París, 1848.

Los papeles protagonistas del ballet fueron interpretados por:

Personaje	Intérpretes
Wladislas, Rey de Bohemia	Joseph Mazilier
El Príncipe Elfrid, su hijo	Lucien Petipa
Jacobus, escudero del príncipe	Berthier
Griseldis	Carlota Grisi
Un embajador	Lenfant
Hassan, gobernador de Belgrado	Monnet
Las mujeres de Hassan; bohemios y moldavos, bailarinas, jardineras, cazadores, caballeros y damas, hosteleros y criados, campesinos y soldados	Cuerpo de baile

Como era previsible, la italiana Carlota Grisi (1819-99) recibió apasionados elogios tras su interpretación del personaje de Griseldis. Un crítico comentó que la bailarina fue llamada a la escena, que "se le arrojaron doscientos bouquets" de flores y destacó "cómo era de graciosa, esbelta, saltarina, (...) ¡Y además, es animada, es seductora, es embriagadora!"⁵⁴. Otro cronista señaló que, en la escena de magnetismo del 3º acto, la bailarina

⁵⁴ "Griseldis ou Les cinq sens", *La France Musicale*, París, 20-II-1848.

estuvo “admirable por la gracia y el poder mímico, conformando sus gestos a las más correctas prescripciones de los seguidores de Mesmer⁵⁵” y aseguró que Grisi había obtenido con “el papel múltiple de Griseldis un triunfo que empequeñece el de todas sus creaciones anteriores”⁵⁶.

Observamos que Adèle Dumilatre no aparece entre los personajes del ballet pero sí participaba protagonizando una de las danzas. Destacó especialmente⁵⁷ en el *Vals de las flores* de la escena de las jardineras donde, al parecer, la bailarina situada “en medio de un parterre de flores, que se diría diseñado por la mano de un hada, baila la poesía de Adam como una mariposa bailarí un *vals* sobre un lirio”⁵⁸.

También se mencionó el trabajo desempeñado tanto por Lucien Petipa como por Berthier, como bailarín cómico.⁵⁹ Pero hay que reconocer que se hizo bastante de pasada y sin detenerse en ellos especialmente.

1.7.1 Los cinco sentidos en el Teatro del Circo, un éxito que supero al de París

El 28 de diciembre de 1848 se habían reanudado las representaciones de ballet en el Teatro del Circo, con el estreno de *El diablillo y la aldeana* (Foletto) con el que además se habían presentado los diferentes miembros de la compañía de baile del teatro, entre ellos la italiana Sofía Fuoco, Gustave Carey y Antonio Appinai, el nuevo maestro de la compañía de baile que ya había trabajado en importantes teatros europeos.⁶⁰ Con la inauguración del Teatro Real de Madrid pasó a hacerse cargo de la compañía de baile del nuevo coliseo.

⁵⁵ El médico alemán Franz Anton Mesmer (1734-1815) descubrió lo que él llamó magnetismo animal o mesmerismo. La evolución de las ideas y prácticas de Mesmer hicieron que James Braid (1795-1860) desarrollara la hipnosis en 1842.

⁵⁶ “Académie Royale de Musique”, *Le Ménestrel*, París, 20/26-II-1848.

⁵⁷ “Académie Royale de Musique”, *Le Ménestrel*, París, 20/26-II-1848.

⁵⁸ “Griseldis ou Les cinq sens”, *La France Musicale*, París, 20-II-1848.

⁵⁹ “Académie Royale de Musique”, *Le Ménestrel*, París, 20/26-II-1848.

⁶⁰ Milán, Turín, Lyon y Bruselas (1844-47).

Durante el mes de enero de 1849 tuvieron lugar “los ensayos de una obra maestra”⁶¹, *Los cinco sentidos* producción que, tras varios retrasos, fue finalmente estrenada el 27⁶² de enero. Se trataba evidentemente de *Griseldis o Los cinco sentidos*, pero debemos señalar que en Madrid el ballet fue conocido y escenificado solo con el título de *Los cinco sentidos*.

Parece que el estreno estuvo muy animado pues contó con la presencia tanto de la reina Isabel II como del príncipe Adalberto de Baviera, por lo que el teatro se vio “enteramente lleno, sin que hubiese un palco ni ninguna otra localidad por ocupar”, lo que hizo que el Teatro del Circo “recordara las brillantes funciones de sus mejores tiempos”⁶³. De hecho, el empresario actual, Nemesio Pombo, se había propuesto seguir la misma estrategia que tantos éxitos le había proporcionado a José de Salamanca, “apostar por ballets de gran espectáculo focalizando una parte considerable de su esplendor en el interés por contemplar a una bailarina”⁶⁴, en este caso la bailarina era Sofia Fuoco, igual que antes había sido Guy Stephan.

Pero con lo que nadie contaba era con que, entre el 6 y el 17 de marzo, el Teatro del Circo volvería a cerrarse por los problemas económicos del empresario para mantener a flote la actividad teatral. *El Heraldo* recogía el comentario de un cronista que no comprendía “la razón de crisis tan repetidas, que además de mantener en continua zozobra a músicos y danzantes, traen en perpetua agonía a los pacientes abonados que temen, y con razón, por la suerte de sus pobres monedas”. Se mostraba todavía más extrañado de estas “perpetuas alarmas de disolución de compañías y clausura del coliseo, cuando el público (...) no ha dejado de favorecerles con su asistencia”⁶⁵. Según otro diario, al Circo tampoco le había fallado el público, sino que se había “echado de menos la inteligencia, la actividad y

⁶¹ “Crónica de Teatros”, *El Clamor Público*, 24-I-1849.

⁶² El estreno se anunció para el 25, 26 y finalmente se celebró el 27 “por ser este espectáculo de grande aparato y necesitar repetidos ensayos y en vista de las consideraciones que ha expuesto Mr. Appiani, director del mismo, no podrá ponerse en escena hasta mañana 27”. “Teatros. Circo”, *La España*; “Diversiones Públicas”, *El Clamor Público*, 26-I-1849.

⁶³ “Gacetilla de la Capital”, *El Heraldo*, 28-I-1849.

⁶⁴ Rocío Plaza Orellana: *Los bailes españoles en Europa. El espectáculo de los bailes de España en el s. XIX*. Córdoba: Almuzara, 2013, p. 309.

⁶⁵ “Gacetilla de la Capital”, *El Heraldo*, 8-III-1849.

principalmente la variedad"⁶⁶. En mayo un nuevo empresario tomaba las riendas del Teatro del Circo, Fernando Urriés.⁶⁷

El día 18 de marzo de 1849 se reabrió el teatro con la ópera *Ernani*, y aunque Appiani se mantenía como director de la compañía de baile, "la compañía de ópera y la orquesta están a cargo del maestro Skoczdompale"⁶⁸, que regresaba al Teatro del Circo después de su agri dulce experiencia al frente de la orquesta del modesto Teatro del Museo⁶⁹. Desde el 4 de junio de 1849 y hasta el 21 de febrero de 1850⁷⁰, no hubo más representaciones de ballet en el Teatro del Circo.

Volviendo a *Los cinco sentidos*, según informa el libreto⁷¹ del ballet representado en Madrid, éste fue "puesto en escena por Appiani" y como el original parisino también se basaba en el argumento de Dumanoir. Hay que señalar que aunque en la portada del libreto y en la distribución de las danzas se señala que el ballet se dividía en 4 actos, es decir un acto más que la versión original, se trata de una errata ya que el texto del argumento madrileño se corresponde exactamente con el del original y además solo aparece dividido en 3 actos. La división real del ballet en 3 actos fue señalada por algunos críticos, como el de *El Observador*⁷², mientras que aquellos periódicos que se limitaron a copiar la información que aparecía en el libreto⁷³ mantuvieron el error. Es más, existen otros anuncios publicados en la prensa en los que, confundiendo los actos con los cuadros del ballet, se llegó a anunciar que se dividía en 5 actos.⁷⁴

El argumento que aparece en el libreto utilizado en Madrid es prácticamente el mismo al del original francés pero con un desarrollo narrativo menos prolijo y más práctico y funcional. Vemos que se han eliminado algunos diálogos o se han integrado en la narración del texto.

⁶⁶ "Resurrección", *La España*, 18-III-1849.

⁶⁷ *El Clamor Público*, 1-V-1849; *El Observador*, 3-V-1849.

⁶⁸ *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 18-III-1849.

⁶⁹ Víctor Sánchez: *Verdi y España*. Madrid: Akal, 2014, pp. 56-59.

⁷⁰ El primer ballet que se representó fue *Manon Lescaut*, puesto en escena por Appiani.

⁷¹ BNE, T/23133.

⁷² "Mañana volverá a ponerse en escena en el teatro del Circo el siempre aplaudido baile en tres actos *Los cinco sentidos*". "Gacetilla de la Capital", *El Observador*, 27-III-1849.

⁷³ Como el *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 25-I-1849.

⁷⁴ *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 27-III-1849. "Mañana miércoles el baile en cinco actos *Los cinco sentidos*". Cuando se repitió el ballet en abril de 1850, el *Diario* también lo anunció como en cinco actos.

También se han reducido algunos aspectos demasiado descriptivos o que se consideraron superfluos para la acción del ballet. El ejemplo más relevante de esto lo encontramos en el inicio del 3^{er} acto, donde el libreto español suprime toda una acción en la que se ve a Griselda con "traje elegante" recoger un ramito de flores y nos avanza la posibilidad de su origen noble.⁷⁵

Libreto versión original París	Libreto versión Madrid
Un encuentro de caza (...).Una última dama aparece seguida de un jinete y de un picador: es Griseldis, con traje elegante. Desciende del caballo, se acerca a un seto, elige algunas flores, con las que forma un ramo. ¿Para quién estas flores?... Este es el secreto de Griseldis, que se entre-abre la blusa de su amazona y pone el bouquet sobre su seno. Después ella remonta el caballo y se une a la caza.	Aparece Griselda que se había alejado a la vista de los cazadores que recorren el bosque. Contempla la tienda bajo la cual descansa el príncipe de las fatigas de la caza. Se aleja, y de la tienda sale Elfrido pensativo (...).

Otro ejemplo de concisión lo encontramos en la 1^a escena del 1^{er} acto, cuando el príncipe da por finalizada la fiesta, después de que las jóvenes bailen y hagan todo lo posible por agradarle. El libreto español no incluye que "viendo a las jóvenes que se acercan con curiosidad, él le lanza a Jacobus una bolsa; todas las jóvenes muchachas rodean al jinete, y éste les distribuye cequíes, que reciben saltando de alegría"⁷⁶.

En el cuadro del oído, cuando el príncipe se sienta en el banco para observar el medallón con el retrato de Griseldis, la versión madrileña tampoco mantiene que Elfrido exclama: "¿Dónde está ella?, ¿Quién es ella?.... Ángel misterioso, que atravesaste mis sueños, desplegaste tus blancas alas y subiste al país de las quimeras... ¡Adiós para siempre, adiós!"⁷⁷. Pero sin duda una de las descripciones más extensas que omite el libreto de Madrid la encontramos al final del 1^{er} acto, cuando se pasa por alto la enumeración de los diferentes ruidos que se producen en el pueblo para aturdir al príncipe.

⁷⁵ BNF, YF-197 (19), p. 5.

⁷⁶ BNF, YF-197 (19), p. 2.

⁷⁷ BNF, YF-197 (19), p. 3.

Libreto versión original París	Libreto versión Madrid
<p>[La voz] Es interrumpida de repente por fanfarrias de cuernos y trompetas, que estallan con fuerza y la asfixian bajo sus sonidos vigorosos. (...) Esta vez, son todas las campanas del pueblo que se han puesto en movimiento y suenan a toda bandada. (...) Pero el canto es pronto ahogado bajo un nuevo ruido. Todas las casas del fondo son abiertas, y se les ve en la obra a los herreros, zapateros y ruederos: los golpes de martillo repercuten por todos lados. Elfrid saca su espada y quiere lanzarse sobre los obreros. Es contenido por Jacobus y las gentes de su séquito que vienen corriendo. Por otra parte ¿de qué le serviría matar a estos desgraciados? A los golpes violentos de los martillos se añaden el ruido de las campanas y los sonidos de los cuernos que se han aproximado y estallan con más fuerza que nunca. Además están las campesinas que acuden bailando y golpeando sobre sus panderos; Además niños que agitan carracas.</p>	<p>Oyese todavía la voz, interrumpida ahora por las campanas de la iglesia las que sofocan los acentos. Elfrido se desespera y se tapa los oídos. Cuando las campanas cesan, empieza el canto, pero al momento principian el yunque del herrero y todos los artesanos a armar tal ruido, que aquello parece un infierno. Cien ruidos se mezclan a la vez (...).</p>

En la escena del 1^{er} acto en la que se le ofrece a Elfrid la mano y la corona de la hija del Hospedar, que al final del ballet sabremos que es la propia Griseldis, vemos un ejemplo de supresión de diálogos en el libreto madrileño y de brevedad a la hora de narrar la misma escena.

Libreto versión original París	Libreto versión Madrid
<p>-La mujer que se os ofrece, le dice [el rey], es joven, bella... y ella os aporta en dote esta corona. ¿Queréis ser su esposo?</p> <p>-Vos sois mi padre y mi rey, responde Elfrid, mi deber y mi felicidad son obedeceros.</p> <p>El embajador se pone de rodillas y coloca en el dedo del príncipe el anillo de esponsales, que Elfrid recibe con aire indiferente, tendiendo la otra mano a su padre.</p>	<p>El rey se dirige a su hijo a fin de consultar su voluntad, pero éste le responde que no tiene otra más que la de su padre. Elfrido recibe con su habitual indiferencia el anillo nupcial.</p>

A continuación incluimos una caricatura que ilustra la escena que acabamos de comentar, en la que además podemos observar el vestuario que debió lucir cada uno de estos personajes durante el ballet.



Imagen 143. Caricatura de Lorentz de esta escena del 1^{er} acto. Mazilier (rey), Petipa (Elfrid) y Hasan (Monnet). París, 1848. Biblioteca Nacional de Francia.

También es más breve la escena del 1^{er} acto en la que Griseldis hace su aparición. Personaje que, por cierto, el libreto madrileño no nos presenta. Aunque las acciones que realiza en ambos casos son las mismas, porque en las dos versiones le deja su retrato al príncipe, en la versión original existe un pensamiento de la protagonista que en Madrid se suprime.

Libreto versión original París	Libreto versión Madrid
<p>Una joven muchacha, vestida de pastora, aparece por el fondo, espía la partida de los personajes que se alejan, se asegura que está totalmente sola y se desliza furtivamente en la galería, donde ella se para, temblando de emoción. Esta muchacha es Griseldis.</p> <p>[Después de ver la corona de la hija de Hospedar]</p> <p>¡He aquí su novia!... ¡Su corazón y su vida por esta corona... es de oro, éstas pedrerías, éstos orgullosos emblemas que prometen poder y no dan la felicidad! ¡No, no! Yo quiero que él me ame, a mí, que no tengo</p>	<p>Una joven pastora aparece por el fondo; mira a su alrededor y reconoce las armas de caza del joven príncipe. (...) su dicha dura poco porque la vista de una corona la turba. Tal vez a Elfrido le haga feliz el esplendor de esta corona y ella solo ciñe una de flores, por la que quiere ser amada.</p>

como diadema más que una corona de flores y por cetro solo un báculo.	
---	--

En el 2º acto, durante el cuadro del tacto, cuando el príncipe se queda dormido en los jardines del Hospedar, se introduce una acción que ya se había utilizado en otros ballets románticos como en *La Sylphide* (1832) y en *Le diable amoureux* (1840). Y es que mientras James, Federico o Elfrid duermen, aparece la protagonista femenina, en este caso Griseldis, y besa en la frente al joven de quien está enamorada. Esto se mantiene también en la versión de Madrid⁷⁸. La única diferencia que encontramos es que Griseldis es un personaje real, mientras que la Sílphide y Uriela son personajes sobrenaturales que se hacen visibles y adoptan una apariencia real ante los hombres.

En el libreto⁷⁹ madrileño no se menciona que la coreografía utilizada fuera la de Mazilier y, aunque es posible que se mantuviera alguno de los bailables originales, como el baile de la *Fiesta de las jardineras*, lo más seguro es que Appiani realizara una nueva coreografía para la mayor parte de ellos. Esto se puede confirmar en la *Pantomima general* del 1º acto y en el *Paso a tres* del 2º acto, ya que ambas piezas no aparecen en la versión francesa y por lo tanto serían de nueva creación por parte de Appiani. Las danzas que aparecen en el ballet vienen especificadas antes de empezar el argumento.

	Danzas	Intérpretes
1º Acto, 1º cuadro	Pantomima general	---
1º Acto, 2º cuadro	<i>Húngara</i>	Sras. de Melisse, M ^a Edo y Monet; y Sr. Bernardelli
	<i>Paso</i>	Sofía Fuoco y bailarinas
	<i>Polca</i>	Cuerpo de baile y niños
2º Acto, 3º cuadro	<i>Paso a tres</i>	O. de Melisse, Edo y Sr. Monet
3º Acto, 4º cuadro	<i>Bailete(sic) de las jardineras</i>	S. Fuoco, bailarinas y niños
3º Acto⁸⁰, 5º cuadro	<i>Paso a dos</i>	S. Fuoco y Gustave Carey

⁷⁸ BNE, T/23133, p. 9.

⁷⁹ BNE, T/23133.

⁸⁰ En el libreto figura como “4º acto, 5º cuadro”, pero se trata de una errata.

A lo largo del texto del libreto también se indica dónde y qué personajes ejecutaban algunas de estas danzas. Por ejemplo, el ballet comienza con Elfrido contemplando "las danzas que bailarinas encantadoras ejecutan a su vista"⁸¹. En el 2º cuadro del mismo acto, el escudero ordena a la gente del pueblo "bailad en la plaza, en honor del Príncipe"⁸². Aquí posiblemente es cuando se ejecutaba la *Húngara* y después la *Polca*. Cuando aparece Griseldis en esta misma plaza se señala que ella "ha bailado", porque la supuesta pastora considera que "el baile es la vida"⁸³ e interpretaba un *Paso*. En el 3º acto, en la llamada *Fiesta de las jardineras*, tras el desfile de las jóvenes, el libreto explica que "empiezan sus bailes campestres, formando con las flores jardines artificiales con sumo gusto y maestría"⁸⁴.

En la última parte del 2º acto, y como en la versión original, aparecen todas las integrantes del harén vestidas como Griselda, para confundir al príncipe que acaba de despertar de su sueño.⁸⁵ Hemos visto cómo, en el original, este episodio se corresponde con la característica escena de *ballet blanc*, aunque en este caso las bailarinas no representaban a seres sobrenaturales, sino que eran mujeres reales envueltas en velos. Lo cierto es que en la versión parisina se especifica que ellas bailan alrededor del protagonista, mientras que en la versión de Madrid esto no se señala. Lo más probable es que la omisión se deba a la búsqueda de concisión y que, aunque el libreto no se detenga en ello, las mujeres bailaran igual que las de París.

La música que se utilizó para la producción madrileña del ballet también fue la de Adam y no tenemos noticias de que se utilizara nueva música añadida de otros compositores. En la BNE se conservan las partituras de dos de las danzas que se bailaron en la escenificación madrileña de *Los cinco sentidos*.⁸⁶ Una es el llamado *Vals húngaro*⁸⁷ del 1º acto, arreglado a piano por Hippolyte Gondois, y que aparece entre los bailables como *Húngara*. La otra pieza es un arreglo para guitarra de la "*Polca* de Adam bailada en el 2º

⁸¹ BNE, T/23133, p. 3.

⁸² BNE, T/23133, p. 6.

⁸³ BNE, T/23133, p. 6.

⁸⁴ BNE, T/23133, p. 12.

⁸⁵ BNE, T/23133, pp. 9-11.

⁸⁶ Pueden consultarse en el Anexo IV.

⁸⁷ BNE, MP/1401/71.

acto del baile titulado *Los cinco sentidos*⁸⁸, realizado por Valentín Borrero. Si tenemos en cuenta las danzas que indica el libreto, lo más probable es que se esté refiriendo a la *Polca* que se bailaba al final del 2º cuadro del 1º acto y no del 2º acto, aunque no tenemos más información para determinar si en el 2º acto existía alguna otra *Polca* porque, de ser así, no aparece incluida entre las danzas que señala el libreto. Por otra parte, en *La Ilustración* (17-III-1849) se publicó un grabado, que podemos ver más adelante, donde se muestra a Fuoco y un bailarín interpretando la *Polca de las panderetas*. Ignoramos si se refiere a la misma *Polca* de Adam que acabamos de mencionar o a otra composición.

Igual que en París, dentro del cuadro del oído Carlota Grisi "cantaba dieciséis compases"⁸⁹ de una balada, en la versión madrileña era Sofía Fuoco quien también "cantaba una estrofa en español", la cual repetía "delante del público al final del baile"⁹⁰.

Aunque el libreto no nos informa de quiénes fueron los autores de la escenografía y del vestuario del ballet, en un diario de la capital se señaló que en *Los cinco sentidos* se "estrenarán dos decoraciones pintadas por MM. Contier y Gouseau"⁹¹. Lo que sí se especifica en el libreto son los decorados necesarios para las diferentes escenas del ballet y, como veremos, tienen muy pocas variaciones respecto a los que se idearon para la escenificación original. Esto nos permite pensar que, desde el punto de vista formal, la puesta en escena de Madrid era bastante similar a la producción original parisina. Sin embargo, en nuestro caso, no tenemos documentos gráficos que nos permitan ni conocer ni comparar los decorados.

	Indicaciones escenográficas del libreto de Madrid	
1º acto	Comienzo del ballet	En Praga. Galería en Palacio.
	2º cuadro (el oído)	Plaza de una aldea. A la derecha una posada. A la izquierda las ruinas de una capilla gótica. En el fondo una herrería. Al recorrer empieza a amanecer.

⁸⁸ BNE, MC/4104/29.

⁸⁹ Pougin: *Adolphe Adam...*, p. 193. La primera vez que Grisi actuó en París, en 1840, fue con la ópera-ballet *Le zingaro*, en la que bailaba y cantaba. También interpretó un aria de *Lucia de Lammermoor* en un beneficio de Perrot en Londres (1836). Guest: *The ballet of the second empire...*, p. 36.

⁹⁰ *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 25-I-1849.

⁹¹ *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 25-I-1849.

2º acto	3º cuadro (el tacto)	jardines del gobernador en Belgrado. Bosquecillos iluminados y surtidores de agua. A la izquierda una galería exterior de palacio. A la derecha una hamaca suspendida de dos árboles. Un kiosco en el foro.
3º acto	4º cuadro (el olfato y el gusto)	Bosque. A la derecha una tienda de campaña. ⁹²
	5º cuadro (la vista)	En Jassy. Palacio del Hospedar.

Como ya hemos señalado, desconocemos al autor del vestuario utilizado en Madrid. Podemos suponer que para la escena de las apariciones del final del 2º acto, las bailarinas debían ir ataviadas con el característico tutú romántico y cubiertas con velos, como el propio libreto señala. Gracias a un grabado de Fuoco, acompañada por un bailarín sin identificar, que se publicó en un periódico de la capital, podemos hacernos una pequeña idea de cómo pudo ser uno de los trajes que lució la bailarina en el ballet. En la imagen podemos comprobar que ambos trajes tienen un estilo centroeuropeo. Como era costumbre, para el vestuario de la bailarina se toma como base el tutú romántico, con su generoso escote adornado con volantes y la falda vaporosa, sobre la que reposa una sobrefalda y un delantal bordado y con adornos apropiados para la ocasión.

Fuoco lleva el característico peinado con bandó⁹³ y dos trenzas largas con lazos al final. Por el libreto sabemos que en otro momento del ballet *Griseldis*, igual que en París, adornaba su cabeza con una corona de flores, elemento también muy utilizado en los ballets románticos, como *Giselle* o *Las Sylphides*, junto con las cintas. Sin embargo, observamos que el sombrero que luce el bailarín se adornaba con una pluma, elemento quizás menos frecuente a no ser para los trajes de caza. No podemos dejar de referirnos al calzado de los dos bailarines porque son botas y no zapatillas de ballet, con lo que se deja claro que lo que estaban interpretando era un baile nacional o de carácter, no

⁹² Esta tienda de campaña no existe en el original y parece un elemento añadido en la versión madrileña.

⁹³ Del francés *bandeau*, es un peinado femenino en que el cabello se divide en dos partes que se recogen a cada lado de la cabeza, generalmente tapando las orejas, acabando en un moño alto o bajo.

un baile con pasos académicos de ballet. La presencia de la pandereta también marca ese carácter nacional.



Imagen 144. Sofia Fuoco y un bailarín sin identificar en la *Polca de las panderetas*. *La Ilustración*, 17-III-1849.

Podemos constatar que, como costumbre generalizada en la época, se realizó una traducción o castellanización de los nombres de los personajes del ballet: Jacobus/Jacobo, Elfrid/Elfrido, Griseldis/Griselda, etc. Los papeles protagonistas del ballet representado en Madrid fueron interpretados por:

Personaje	Intérpretes
Vladislao , rey de Bohemia	Hippolyte Monet
El príncipe Elfrido , su hijo	Gustave Carey
Jacobo , escudero del príncipe	Joaquín Caravalli
Griselda	Sofia Fuoco
Un embajador	Emile Monet
Hassam , gobernador de Belgrado	Antoine Monet
Las mujeres de Hassam; bohemios y moldavos, bailarinas, músicos, jardineras, soldados, criadas, aldeanos-as	Cuerpo de baile

Respecto a los personajes que desempeñaba el cuerpo de baile en la versión original, aquí faltarían los cazadores, caballeros y damas, un hotelero

y sus criados. Es evidente que el cuerpo de baile del Teatro del Circo era más pequeño que el de la Ópera de París.

El protagonista masculino del ballet fue el bailarín, coreógrafo y maestro de baile Gustave Carey (ca.1818-81), a quien en Madrid se denominó reiterada y erróneamente Carrey, hijo y hermano de bailarines. Carey trabajó en diferentes ciudades europeas y fue considerado un destacado *danseur noble* que interpretó los roles masculinos protagonistas más importantes del momento. A mediados de la década de 1860 trabajó como director, compositor y primer bailarín de la compañía de baile del Liceo de Barcelona.

Entre los intérpretes del ballet encontramos a varios representantes de la familia Monet, que estaba compuesta por tres hermanos nacidos en París y sus respectivas mujeres y descendientes. Llevaban varios años instalados en la capital y todos ellos trabajaron como bailarines del Teatro del Circo, algunos desde 1842. Antoine representó a Hassam e Hippolyte interpretó a Vladislao.

El personaje del escudero fue interpretado por el portugués Joaquín Caravalli⁹⁴ (1824-?) que también era otro bailarín conocido para los asiduos al Circo, porque ya llevaba unos cuatro años trabajando en Madrid. Aunque no aparecen entre los personajes del ballet, en las danzas encontramos a María Edo (1828-?) que fue bailarina del Teatro del Circo entre 1843-50 y a Octavia de Melisse, que había llegado a Madrid en 1848 y formó parte de la compañía de baile del teatro hasta 1849. Entre 1846-47, antes de viajar a Madrid, había sido bailarina del Covent Garden de Londres⁹⁵.

1.7.2 Sofia Fuoco conquista al público madrileño

Días antes de la primera representación del ballet, un diario de la capital informaba al público que *Los cinco sentidos* “reúne a un argumento interesante y una música deliciosa, pasos del mejor gusto y decoraciones

⁹⁴ En 1847 vivían en la calle San Marcos 8. Archivo de la Villa. Padrón Rollo 45/90.

⁹⁵ La encontramos en ballets como *Catarina ou la fille du bandit* (1846) de Perrot y Pugini, o *L’Odalisque* (1847) de Albert, con música de Curmi.

sorprendentes” y añadía que “cuantos han visto el baile en París nos dicen que éste y *Giselle* son los dos mejores que se han ejecutado en aquel teatro”⁹⁶.

Tras el estreno se comentó que *Los cinco sentidos* “obtuvo un éxito felicísimo” y un crítico se atrevió a afirmar, quizás de manera algo exagerada, que “puede decirse con verdad, que es el que con mayor gusto y con más lujo y brillantez se ha puesto en escena en el Teatro del Circo”⁹⁷. De hecho, en este diario se apresuraban a asegurar que el empresario del teatro, Nemesio Pombo, “merecía grandes elogios por los esfuerzos que ha hecho para complacer al público”⁹⁸.

Aunque para un cronista el espectáculo que se había ofrecido “no ha correspondido a lo muchísimo que los anticipados y pomposos anuncios hacían esperar, ha satisfecho, sin embargo, porque es un baile bonito y animado” que sin duda proporcionaría “muchas y buenas entradas a la empresa”⁹⁹. Después de la tercera representación “la concurrencia que poblaba las lunetas y las galerías [era] inmensa” y parecía que el nuevo ballet “cada día agrada más al público”¹⁰⁰.

Lo cierto es que días después de la primera representación, la prensa reconocía que las funciones de *Los cinco sentidos* seguían “concurridísimas todas las noches”¹⁰¹ por lo que “continúa dando muy buenas entradas a la empresa del Teatro del Circo”¹⁰². Incluso se comentó que la empresa del teatro pensaba “suprimir las funciones líricas” porque la compañía de ópera no cubría las expectativas y, hasta el momento, lo que verdaderamente le proporcionaba “mayores entradas” eran las funciones de ballet. Según explicaba este mismo crítico “ganaría más la empresa organizando y dirigiendo mejor la compartía lírica, que le cuesta mucho, porque hay en ella mucha gente inútil”¹⁰³. Este comentario no dejaba de tener algo de premonitorio, pues ya hemos visto que entre el 6 y el 17 de marzo el Teatro del Circo se cerró de nuevo. A pesar de esta interrupción, cuando se

⁹⁶ “Crónica de Teatros”, *El Clamor Público*, 24-I-1849.

⁹⁷ “Crónica de Teatros”, *El Clamor Público*, 28-I-1849.

⁹⁸ “Crónica de Teatros”, *El Clamor Público*, 28-I-1849.

⁹⁹ “Gacetilla de la Capital”, *El Heraldo*, 28-I-1849.

¹⁰⁰ “Crónica de Teatros”, *El Clamor Público*, 31-I-1849.

¹⁰¹ “Gacetilla”, *El Popular*, 2-II-1849.

¹⁰² “Crónica de Teatros”, *El Clamor Público*, 1-II-1849.

¹⁰³ “Crónica de Teatros”, *El Clamor Público*, 6-II-1849.

reanudaron las representaciones de *Los cinco sentidos* el teatro seguía estando "enteramente lleno a pesar de ejecutarse el tan repetido baile"¹⁰⁴.

El trabajo realizado por Antonio Appiani como director de la compañía coreográfica era, para un crítico, "digno de alabanza porque ha sabido secundar los buenos deseos de la empresa ensayando el baile con tal acierto, que todos ejecutaron su parte con admirable precisión, cosa que comúnmente no sucede en las primeras representaciones de estos espectáculos"¹⁰⁵.

Al contrario de lo que había sucedido en París, la prensa de Madrid no hizo ninguna referencia especial respecto a la música de Adam, salvo aquellos periódicos que lo señalaban simplemente como su autor. Pero lo cierto es que debió de agrandar bastante al público porque en abril ya se vendían dos de las danzas del ballet en la Litografía de Hermoso de la calle Mayor. Por un lado el "*Gran paso húngaro*, bailado con gran aplauso por la Sra. Fuoco en *Los cinco sentidos*, arreglado para piano por J. Gaztambide y adornado con el retrato de dicha señora, a 4 rs". Y además la "*Gran polca de las panderetas* completa, en el mismo baile, arreglada por Gaztambide y adornada con una litografía, a 3 rs. La misma para flauta, 2 rs., y el retrato suelto a 2 rs."¹⁰⁶. Ninguno de estos arreglos de Gaztambide han aparecido por el momento.

El desempeño del cuerpo de baile también fue reconocido "por la precisión con que ejecutó los bailables"¹⁰⁷. Sin embargo, la única referencia que se publicó sobre Carey señalaba que "también ha sido muy aplaudido"¹⁰⁸. Esta parquedad de la prensa capitalina no debe de extrañarnos cuando el propio Lucien Petipa, que había estrenado el personaje de Elfrid en París, solamente fue nombrado en las reseñas.

Por el contrario no había crónica del ballet en la que no se mencionara a Sofía Fuoco, que obtuvo un gran éxito con este ballet, hasta el punto que incluso la prensa francesa se hizo eco de ello y un diario parisino publicó que "la encantadora bailarina de la Ópera, acaba de conseguir un brillante éxito en el Teatro del Circo de Madrid, en *Griseldis o los cinco sentidos*"¹⁰⁹.

¹⁰⁴ "Crónica de Teatros", *El Clamor Público*, 10-IV-1849.

¹⁰⁵ "Crónica de Teatros", *El Clamor Público*, 28-I-1849.

¹⁰⁶ "Música", *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 19-IV-1849.

¹⁰⁷ "Crónica de Teatros", *El Clamor Público*, 31-I-1849.

¹⁰⁸ "Gacetilla de la Capital", *El Herald*, 28-I-1849.

¹⁰⁹ "Nouvelles Diverses", *Le Ménestrel*, París, 18-II-1849.

La prensa madrileña destacó que, con este nuevo ballet, la Fuoco había “ganado en él mucho para con el público, pues ha desplegado todas sus facultades, y se ha hecho aplaudir con estrépito, habiendo recibido coronas y palomas, que en distintas ocasiones y de diferentes palcos la han arrojado”¹¹⁰. Otro cronista también señaló que la italiana había sido “aplaudida estrepitosamente (...) por la agilidad y la gracia que mostró en algunos pasos en extremo difíciles”¹¹¹. Esos aplausos obligaron a la bailarina a “repetir dos veces un lindísimo solo que ejecutó con suma gracias y agilidad en medio de mil bravos y palmadas”¹¹².

En febrero “el inmenso público llenaba todas las localidades del teatro”¹¹³ y Fuoco continuaba siendo “cada día más aplaudida” porque durante las representaciones de *Los cinco sentidos* había “ganado mucho en soltura y gracia”¹¹⁴. Hay que recordar la juventud de la bailarina, que solo tenía dieciocho años. Cada vez aumentaba el entusiasmo del público hacia ella y en cada representación caían a los pies de la italiana “algunos ramos de flores dirigidos desde los palcos”¹¹⁵. Se señaló que era “imposible hacer más prodigios con las puntas de los pies de los que ejecuta esta aplaudida bailarina” lo que provocaba que, una y otra vez, “obtuviera una nueva y merecida ovación” o que fuera llamada “por dos veces seguidas a las tablas, donde recogió abundante cosecha de aplausos”¹¹⁶. El cronista de *El Clamor Público* resumía lo que había sucedido en poco tiempo con la Fuoco:

Había conseguido excitar el entusiasmo del público, mereciendo que se la llame repetidas veces a la escena, que la arrojen coronas y que los aplausos hayan sido casi continuos. Esta bailarina es cada día más apreciada, y a medida que da más pruebas de su mérito aumenta por ella las simpatías del público.¹¹⁷

La prensa madrileña también recogió el hecho de que en una de las funciones de *Los cinco sentidos* celebradas a finales de febrero, “en un palco de la derecha se hallaba la célebre Guy Stephan, siendo objeto de las miradas de

¹¹⁰ “Gacetilla de la Capital”, *El Herald*, 28-I-1849.

¹¹¹ “Crónica de Teatros”, *El Clamor Público*, 31-I-1849.

¹¹² “Crónica de Teatros”, *El Clamor Público*, 28-I-1849.

¹¹³ “Crónica de Teatros”, *El Clamor Público*, 23-II-1849.

¹¹⁴ “Gacetilla”, *El Popular*, 2-II-1849.

¹¹⁵ “Gacetilla”, *La España*, 22-II-1849.

¹¹⁶ “Crónica de Teatros”, *El Clamor Público*, 23-II-1849.

¹¹⁷ “Crónica de Teatros”, *El Clamor Público*, 6-II-1849.

sus antiguos apasionados"¹¹⁸. Sabemos que la bailarina francesa acababa de llegar a Madrid tras concluir una serie de funciones que había realizado por Andalucía –bailó en Sevilla entre noviembre 1848 y enero 1849– y que pensaba pasar un tiempo en la capital antes de dirigirse a Valencia para desarrollar allí la nueva temporada para la que estaba contratada. La revista literaria *El Pasatiempo* no perdió la oportunidad de hacer ruido con el asunto, para tratar de conseguir con ello que las dos bailarinas aparecieran juntas en la escena del Circo y publicó:

La llegada a esta corte de la Guy Stephan ha despertado en sus antiguos apasionados el deseo de verla en la escena del Circo al lado de la señora Fuoco. ¿No sería un espectáculo curioso e interesante (se preguntan todos), colocar una frente a la otra a las dos sáfides rivales, y ver por quién queda la victoria, por la de la fuerza, de la corrección, de la agilidad o por la de la gracia, de la voluptuosidad, de la elegancia? Todo Madrid correría a ver esta lucha de nuevo género.¹¹⁹

El tan ansiado "duelo" artístico entre las bailarinas se produciría, pero no ahora, sino en la primavera de 1850 porque el 25 de mayo terminaba el contrato de Fuoco en Madrid¹²⁰. La prensa lo fue anunciando desde principios de mes para que, sus "infinitos apasionados inconsolables"¹²¹, se fueran haciendo a la idea. Ramón de Navarrete explicaba además en un comentario que no compartía la marcha de la Fuoco a quien consideraba

muy ingrata, abandonando el cetro que ella sola empuñaba en Madrid, para ir a ocupar el segundo puesto al lado de Fanny Cerrito, Carlota Grisi, de M^a Taglioni, y de otras de sus poderosas rivales. Aquí era reina absoluta; allí solo será satélite de orgullosos planetas. Acaso no tardará en echar de menos este público cariñoso que no ha tenido para ella más que aplausos y flores; acaso no tarde en volver otra vez a solicitarlos. Sin embargo, ¿quién sabe si entonces no se encontrará ya vacante su trono?¹²²

¹¹⁸ "Gacetilla de la Capital", *El Herald*, 22-II-1849.

¹¹⁹ "Crónica de Teatros", *El Clamor Público*, 24-II-1849; *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 25-II-1849.

¹²⁰ De regreso hacia París se detuvo en Zaragoza donde bailó el 29, 30 y 31 de mayo junto a Carey. "Crónica de Teatros", *El Clamor Público*, 7-VI-1849.

¹²¹ Ramón de Navarrete: "Revista de Madrid", *La Ilustración*, 12-V-1849.

¹²² Ramón de Navarrete: "Revista de Madrid", *La Ilustración*, 12-V-1849.

En abril de 1850 Sofia Fuoco estaba bailando de nuevo *Los cinco sentidos* en el Teatro del Circo, ballet que eligió para su nueva aparición en Madrid.

Como hemos visto, a pesar de las pocas representaciones que tuvo en la Ópera, *Griseldis ou les cinq sens* fue considerado en París como un gran ballet romántico a la altura de *Giselle* o *La Sylphide* y en las extensas crónicas que se publicaron sobre él se destacó sobre todo la calidad de la partitura musical compuesta por Adam. En 1850 el ballet se representó en otras capitales europeas como Viena y Bruselas, donde fue puesto en escena por Henry Desplaces¹²³ (1822-77).

En Madrid el ballet supuso un gran éxito tanto para el Teatro del Circo como para Sofia Fuoco. Paradójicamente en la temporada en que se estrenó tuvo más representaciones en Madrid que en París ya que, durante 1849, subió a escena en el Teatro del Circo en unas veintidós ocasiones, como ballet completo, además de las múltiples oportunidades en las que se bailaron algunas de sus danzas dentro de funciones combinadas. Por tanto, resulta aun más llamativo que, a pesar de haber sido un éxito y haber logrado un buen número de representaciones, las reseñas de la prensa madrileña fueran escasas y sobre todo tan parcas a la hora de analizar los diferentes aspectos de la puesta en escena. En París aunque el principal punto de atención fue la música de Adam, también se comentaron los demás aspectos de la escenificación, mientras que en Madrid hemos visto que las reseñas se centraban casi exclusivamente en Fuoco, la joven bailarina italiana que, con este ballet, logró convertirse en la nueva diva de los aficionados madrileños al arte de Terpsícore.

¹²³ Fue maestro de baile del Teatro de la Moneda de Bruselas entre 1848-53 y de 1858-61. La partitura del repetidor de esta escenificación se conserva.

2. LOS BALLETS DE TEMÁTICA REALISTA

2.1 *La jolie fille de Gand*, una superproducción parisina

En 1841, y tras el exitoso estreno de *Giselle* en la Ópera de París, se le ofreció a Carlotta Grisi protagonizar un nuevo ballet, *La Rosière de Gand*. Pero esta propuesta fue rechazada por la italiana, por lo que la dirección de la Ópera parisina pensó en Pauline Leroux, una bailarina que poseía un buen dominio de la interpretación, como posible protagonista del nuevo ballet. Lamentablemente Leroux se lesionó durante un ensayo de *Le diable amoureux* y permaneció siete meses retirada de la escena. Para cuando se recuperó el ballet ya había sido estrenado, el 22 de junio de 1842, con el título de *La jolie fille de Gand*.

El dramaturgo Jules Henry Vernoy de Saint-Georges se encargó del libreto y para elaborar el argumento de este nuevo ballet en 3 actos se inspiró en una idea ya utilizada en el drama *Victorine ou a nuit porte conseil*, de Dumersan, Gabriel y Dupeuty, estrenado en el Teatro de la Porte Saint Martin en abril de 1831. En esta obra dramática, a la protagonista le suceden todo tipo de calamidades hasta que despierta de su sueño y se da cuenta de que, afortunadamente, todo ha sido fruto de una pesadilla. Para el ballet, Saint-Georges situó la acción en Flandes en 1620. Según comentó Escudier en su extensa reseña, "el ballet estaba bien ideado"¹.

Este nuevo ballet fue una de las producciones más caras que se escenificaron en la Ópera de París y, aunque se comentó que en algunos momentos pudo hacerse interminable, también se señaló que tenía varios pasajes notables.² Otra de sus características es que no tenía escena de ballet blanco, por lo que debemos situar a *La jolie fille de Gand* dentro de los ballets que por su temática y puesta en escena pertenecen a la corriente romántica realista. El hecho de que más de todo un acto del ballet represente el sueño de

¹ Escudier: "La jolie fille de Gand", *La France Musicale*, París, 26-VI-1842.

² Ivor Guest: *The romantic ballet in Paris*. Londres: Dance Books, 2008, p. 365.

la protagonista, y que a lo largo de éste la acción se traslade a Venecia durante el Carnaval, permitieron al coreógrafo incluir personajes, danzas y vestuarios muy variados.

La coreografía fue realizada por el bordelés François Ferdinand Decombe, conocido artísticamente como Albert (1789-1865). Después de pasar por el Teatro de la Gaite de París fue primer bailarín de la Ópera parisina entre 1808-31. Albert también trabajó en diferentes capitales europeas como Londres, Nápoles, Bruselas y Marsella. En la capital inglesa escenificó *Cendrillon* (1822) –cuya partitura fue obra del guitarrista y compositor español Fernando Sor– y dos versiones de *The Corsair* (1837 y 1844), entre otros ballets. Entre 1838-40 fue maestro de baile del Teatro de la Moneda de Bruselas donde puso en escena sus ballets *Le Corsaire*, *Une journée à Naples* y *Le Château de Kenilworth*.³

Albert fue considerado como uno de los *danseur noble* más celebrados de su época⁴; de hecho, fue el último bailarín de la Ópera parisina en recibir esa designación de manera oficial. Después de dejar de bailar –y al igual que Mazilier, Barrez y Coralli–, permaneció en la Ópera como maestro, acompañando él mismo sus clases con el violín. Según Guest, fue un hombre bastante culto que poseía una importante biblioteca con libros teóricos de ballet en diferentes idiomas y tenía una buena formación musical.⁵ En 1834 publicó en París su propio libro sobre danza: *L'art de danser à la ville et à la cour, ou Nouvelle méthode des vrais principes de la danse française et étrangère*.⁶

³ En Jacques Isnardon: *Le Théâtre de la Monnaie*. Bruselas: Hnos. Schott, 1890, p. 292-93, p. 300. En 1847, pero bajo la dirección de Barrez, se escenificó en este mismo teatro *La jolie fille de Gand*, p. 353.

⁴ En VV. AA.: *Rethinking the Sylph. New perspectives on the romantic ballet*. Middletown: Wesleyan University Press, 1997, p. 218.

⁵ Guest: *The romantic ballet in Paris*., p. 67.

⁶ Biblioteca Nacional de Francia, departamento literatura et arte, V-29829.



Imagen 145. Albert hacia 1830.

En cuanto a las danzas que componían el ballet, el libreto parisino⁷ señala alguna de ellas, pero no incluye todas las que se ejecutaban a lo largo de la coreografía. Entre ellas también se incluían algunas danzas de carácter, como era habitual en los ballets románticos:

	Danzas	Intérpretes
1 ^{er} Acto	<i>Paso a tres</i>	Barrez, Frémolle, y Sophie Dumilâtre
	<i>Paso a tres</i>	Mabille, Mlle. Maria, Adèle Dumilâtre
	<i>Baile campestre</i>	Todos
	<i>Paso a dos del carillón</i> ⁸	Carlota Grisi y Lucien Petipa
	<i>Cotillón</i>	
	<i>Corifeos</i>	Quèriau, Addice, Barrez 2 ^o . Sras. Forster, Dimier, Wiéthof, Laurent 1 ^a , Caroline
2 ^o Acto	<i>Suite de Diana</i>	Grisi junto a ocho bailarinas
	<i>Suite de Galatea</i>	Fitzjames junto a cuatro bailarinas
	<i>Suite de Flora</i>	Maria junto a seis bailarinas
	<i>Paso Cómico</i>	Robert y Dimier con Addice y Barrez 2 ^o
	<i>Cracoviana</i>	Sophie Dumilâtre y Auguste Mabille
	<i>Paso del hombre con tres piernas</i>	Hippolyte Barrez
	<i>Galop</i>	Todos
3 ^{er} Acto	<i>Paso de los saltimbanquis</i>	

Para Escudier las danzas en general fueron "diseñadas con gusto" y destacó entre ellas el *Paso a dos del carillón* interpretado por Grisi y Petipa,

⁷ Bayerische StaatsBibliothek, L.eleg.m. 1986 9126487.

⁸ Nombre que le da Guest: *The romantic ballet in Paris.*, p. 365.

porque era "encantador y lleno de carácter"⁹. De las numerosas danzas que se bailaban durante el 2º acto mencionó la *Cracoviana*, el *Paso de Diana* y el *Paso del hombre con tres piernas* del que, como veremos, le agradó la comicidad de su música. Gautier coincidió con su colega al destacar también el *Paso a dos* de Grisi y Petipa, durante la escena de la kermés, en el que parecía que la bailarina casi no tocaba el suelo, y señaló que durante el *Paso de Diana*, Grisi/Beatriz imitaba perfectamente las poses de la imagen mitológica.¹⁰



Imagen 146. Danza campesina y Forster y Mabile en la portada de la reducción a piano de *La cracoviana. La jolie fille de Gand*. París, 1842. Biblioteca Nacional de Francia.

La música del ballet se le encargó a Adolphe Adam y para Escudier se trató de una partitura que aunque "carece de la calidad brumosa de la de *Giselle*, tiene más brillo y calidez", algo requerido evidentemente por las diferencias existentes entre los argumentos de ambos ballets. Además era "una partitura bastante notable, en la que toda la parte instrumental estaba tratada, como era de esperar, con gran superioridad" y la encontraba "llena de elegancia, vivacidad y frescura", aunque señalaba que este hecho no era de extrañar ya que consideraba que "hacía mucho tiempo que Adam había conquistado con su gran éxito todas las simpatías del público y los artistas"¹¹.

Aunque Escudier consideró que "la ejecución de la orquesta está lejos de ser perfecta", destacó varias de las piezas musicales que componían el

⁹ Escudier: "La jolie fille de Gand", *La France Musicale*, París, 26-VI-1842.

¹⁰ Teophile Gautier: *La Presse*, París, 2-VII-1842.

¹¹ Escudier: "La jolie fille de Gand", *La France Musicale*, París, 26-VI-1842.

ballet. Por ejemplo una *Marcha* del 1^{er} acto a la que consideró como "una de las composiciones más originales de Adam", porque su "ritmo es brillante, [y] la melodía muy pegadiza". El crítico también se refirió al *Paso del hombre con tres piernas* del 2^o acto, en el que "la música era tan graciosa como el baile", al "encantador andante, interpretado por arpas y flautas" en la *Suite de Galatea* ejecutada por Louise Fitz-James y al "delicioso andante para clarinete de la escena de la orgía" del 3^{er} acto. Por último comentó que la música del *Paso de los saltimbanquis* mostraba "muy bien el contraste juguetón con las escenas dramáticas que siguen"¹².

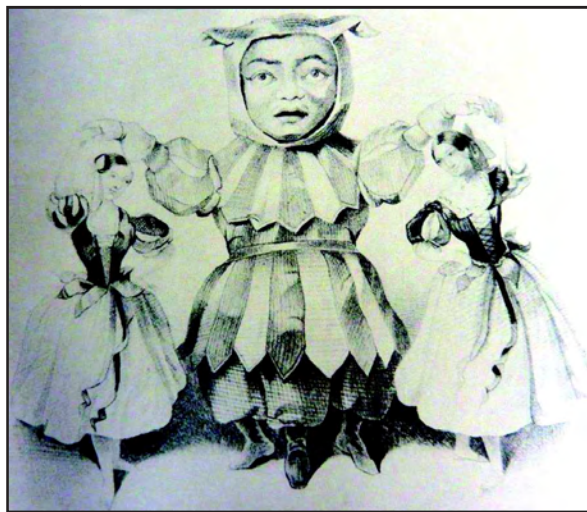


Imagen 147. Paso del hombre con tres piernas. 2^o acto de *La jolie fille de Gand*. París, 1842.

Después de dedicarle abundantes elogios a la interpretación de Grisi en el papel de Beatriz, Gautier señaló en su reseña que la composición de Adam estaba "escrita con todo el cuidado que el compositor dedica a su música de ballet" y añadía que la obra "contenía motivos para tres óperas cómicas". Entre las piezas musicales que el crítico destacó encontramos el *Paso de las campanas* –refiriéndose al *Paso a dos* del 1^{er} acto– y el *Galop* del baile de máscaras, vaticinando que éste "se haría tan popular como el *Galop* de *Gustave*". Explicaba además que ambas composiciones eran "fragmentos con una melodía encantadora y un ritmo muy alegre"¹³.

¹² Escudier: "La jolie fille de Gand", *La France Musicale*, París, 26-VI-1842.

¹³ Teophile Gautier: *La Presse*, París, 2-VII-1842.

Según afirma la musicóloga A. Grutzinova, en *La jolie fille de Gand* pueden distinguirse dos tipos de composiciones musicales, aquellas destinadas solo a las partes bailadas y las creadas para las escenas de pantomima. Además señala que "el desarrollo sinfónico de las escenas de pantomima se vuelve más libre"¹⁴. También explica que, al contrario que en *Giselle*, en este ballet Adam no utilizó los temas recurrentes para aludir a una determinada situación o personaje que se repite, aunque de vez en cuando el compositor sí "cita" algún tema anterior.¹⁵

Los decorados del ballet estuvieron realizados por los mejores escenógrafos que trabajaban entonces en la Ópera parisina: Cicéri, Philastre y Cambon. La producción debió de ser espectacular porque con sus 3 actos necesitó al menos siete decorados, entre ellos una plaza, un salón de baile iluminado, unos jardines, etc. Lamentablemente solo hemos podido localizar imágenes de dos de ellos. En primer lugar, dos versiones del boceto realizado por Cambon para el 1^{er} cuadro del 2^o acto que tiene lugar en el *boudoir*¹⁶ del Palacio de San Lucar en Venecia, bocetos que reproducimos a continuación. Más adelante veremos que todo el cuadro que sucede en este lugar fue eliminado en la versión madrileña.



¹⁴ Anna Grutzinova: *Тринадцать Балетов. Адольфа Адана (Trece ballets de Adolf Adam)*. Moscú: Alteks, 2011, p. 50.

¹⁵ Grutzinova: *Тринадцать Балетов (Trece ballets)*..., p. 51.

¹⁶ También llamado tocador, era una habitación destinada al uso femenino y solía situarse entre el dormitorio y el comedor.

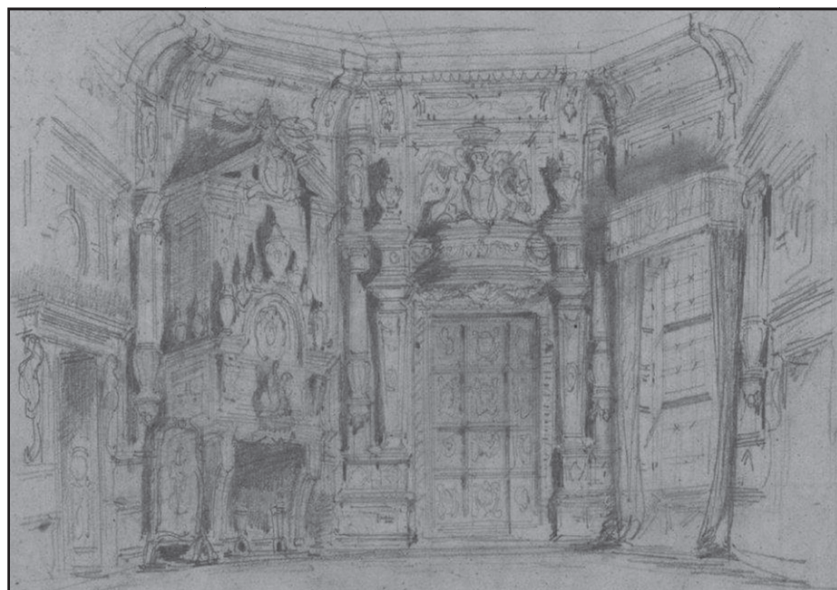


Imagen 148. Dos bocetos diseñados por Cambon para el 1^{er} cuadro del 2^o acto. París, 1842. Biblioteca Nacional de Francia.

También se conserva un grabado de la 1^a escena del 3^{er} acto, que representa el jardín del Palacio de San Lucar, aunque desconocemos cuál de los tres escenógrafos se encargó de realizar esta escenografía.



Imagen 149. Grabado de Deshays de la 1^a escena del 3^{er} acto. París, 1842. Biblioteca Nacional de Francia.

Del diseño del vestuario se encargó Paul Lormier, que trabajó como diseñador de vestuario en la Ópera desde 1831, y entre 1855-87 ocupó el cargo de jefe de indumentaria. Lormier tenía fama de ser un diseñador competente y bien documentado porque, antes de comenzar a dibujar, se preocupaba por estudiar la época en la que se iba a situar la acción de cada ópera o ballet.¹⁷

En la Biblioteca Nacional de Francia se conservan los figurines de cuarenta de los cien trajes nuevos que se utilizaron en el ballet ya que, según ha señalado Smith, para esta nueva producción se utilizaron quinientos sesenta y dos trajes, de los cuales, cuatrocientos sesenta y dos fueron reutilizados o restaurados de producciones anteriores¹⁸, práctica que era bastante habitual en la Ópera. En estos figurines podemos ver cómo se combinaban los trajes característicos de los caballeros de la época –como los tres que reproducimos a continuación y a los que no les falta detalle, incluidas las armas, para mantener su rigor histórico–, con otros mucho más esperpénticos como los que aparecían en el baile del carnaval, entre los que encontramos a varios personajes de la comedia del arte, a un loco, a un enano, al hombre con tres piernas, etc. O los que utilizaba la compañía de titiriteros del último acto.



Imagen 150. Figurines de Lormier para el primer vestuario del Marqués de San Lucar (Albert), para Cesariur (Montjoie) y para Bénédict (Petipa). Biblioteca Nacional de Francia.

¹⁷ Beaumont, Cyril: *Ballet design: Past & Present*. Londres: Hazell, Watson & Viney, 1946.

¹⁸ Marian Smith: *Ballet and opera in the age of Giselle*. Princeton University Press: 2000, p. 50.

Entre los figurines femeninos abundan los trajes para mujeres nobles o de buena posición, como el de Beatriz que podemos ver a continuación. Estos trajes, al igual que los de las nobles venecianas, e incluso los diseñados para los personajes de las horas del día y de la noche, no tomaban como base el llamado tutú romántico, sino que se inspiraban en los trajes de la época en la que se desarrollaba el ballet. Sin embargo los trajes de La Fortuna o el de Julia, que también reproducimos, sí pudieron tomar como base el tutú romántico, especialmente por la largura y el volumen de las faldas. Debemos señalar que otro de los trajes que Lormier creó para Grisi era idéntico al del personaje de Julia que aparece a continuación, pero en tonos azulados.



Imagen 151. Figurines de Lormier para el tercer vestuario de Beatriz (Grisi), para Julia (Mlle. Maria) y para La Fortuna. Biblioteca Nacional de Francia.

Por otra parte, el figurín del traje de Diana que debía llevar Grisi nos recuerda a la imagen iconográfica habitual de esta diosa –como la *Diana de Versailles* atribuida a Leocartes y que se conserva en el Louvre–, salvo por la forma en la que aparecen representados los pliegues de la falda. Evidentemente este figurín no se realizó exactamente así, porque una bailarina romántica nunca habría salido a escena con un pecho sin cubrir y la confirmación de ello la encontramos en sendas litografías de Louise Fleuri interpretando el mismo personaje en el estreno londinense del ballet, en 1844. En estas imágenes podemos observar, no solo que el corpiño del vestido

estaba completo, sino que además la falda se había convertido en una mucho más vaporosa, como la que se utilizaba habitualmente en el tutú romántico, compuesta por varias capas de tul como soporte y adornada con una tela profusamente decorada encima.



Imagen 152. Figurín de Lormier para Beatriz como Diana, 1842. Biblioteca Nacional de Francia. Dos litografías de L. Fleuri en el *Paso de Diana*. Londres, 1844. New York Public Library y V & A Museum.

Además de los bailarines que se encargaron de interpretar los papeles protagonistas del ballet, debemos destacar, como hemos podido observar al referirnos al vestuario, el enorme elenco de bailarines de cuerpo de baile y solistas que fueron utilizados en esta producción y, aunque algunos de ellos interpretaran más de un papel, podemos deducir fácilmente la gran cantidad de bailarines que trabajaban entonces en la Ópera parisina.

Personaje	Intérprete
Marqués de San Lucar , señor italiano	Albert
Cesarius , rico orfebre de la ciudad de Gante	Louis Montjoie
Zephiros , maestro de baile (cómico)	Jean Baptiste Barrez
Bustamante , español amigo del marqués	Georges Élie
Bénédict , sobrino de Cesarius	Lucien Petipa
Conde Leonardo	Eugène Coralli
Un granjero y un bohemio (gitano)	François Simón
Un notario	L. Petit
Un prevoste	Bégrand
Diana , primera bailarina del Teatro de la	Louise Fitzjames

Fenice			
Beatriz, hija de Cesarius y novia de Bénédic		Carlotta Grisi	
Julia, prima de Beatriz y de Agnés		Mlle. Maria	
Agnés, hija pequeña de Cesariu		Adèle Dumilatre	
Una granjera y una bohemia (gitana)		Roland	
Una sirvienta de Beatriz		Péres	
1 ^{er} Acto			
Sirvienta	Delacquit	Paje	Baillet
Agricultores	5	Comerciantes	4
Charlatán y su asistente	Bégrand y Hardy	Hombres con títulos nobiliarios y burgueses	4
Ballesteros	16	Mozos de posada	2
Prometidas o novias	16	Campesinas	9
Burguesas	4	Niñas y niños	12 y 9
2 ^o Acto			
Ayudante de cámara	Lenoir	Bruja	Richard
Pajes	6	Señores	4
El baile, personajes con diversos trajes	25 hombres 18 mujeres	Un enano y una enana	Minart y Monpérin
Las cuatro partes del mundo	Delacquit (Europa), Leclercq (Asia), Campan (Africa) y Daulnier (América)	La Fortuna	Athalie
Las horas de la noche y del día	Vioron y Petit	Niñas y niños enmascarados	21 y 7
3 ^{er} Acto			
Señores	21	Negros	4
Pajes, los mismos del 2 ^o acto	6	Ninfas	29
Bacantes	10	Gitanas y gitanos	8 y 9
Damas venecianas	11	Campesinos y campesinas	17 y 15

Para el personaje de Beatriz se necesitaba una bailarina que, además de dominar la técnica del ballet, tuviese unas destacadas cualidades dramáticas. Para Grisi esta obra suponía su segundo ballet completo en la Ópera de París y sin duda debió representar un reto mayor que *Giselle*, ya que ahora su personaje le exigía desplegar su capacidad interpretativa durante 3 actos.

Tras el estreno, y con la habitual subjetividad o predilección con la que Gautier solía referirse a la bailarina, el escritor señaló que "nadie tenía ninguna duda de que Grisi ejecutaría sus *Pas* a la perfección, porque ella era la principal bailarina en Europa", pero existía cierta expectación ante la manera en la que iba a afrontar las numerosas escenas "dramáticas y violentas del librero", escenificadas con pantomima y tan alejadas de "su naturaleza simple y poética" y concluyó asegurando que la bailarina "había sobrepasado todas las expectativas"¹⁹. Según Guest, parece que Grisi había interpretado su papel "con un vigor incansable" pero su mímica se desarrolló "a la manera italiana"²⁰.

Para Escudier, Grisi se presentó "maravillosa de gracia, ligereza, y originalidad". Además de su ejecución el crítico destacó la de Louise Fitzjames, Adèle y Sophie Dumilâtre y Mlle. Maria porque "se han distinguido también al lado de la joven encantadora bailarina, que no ha dejado de excitar el entusiasmo más grande"²¹.



Imagen 153. Grabados que ilustraban dos reducciones a piano del *Vals favorite* de *La jolie fille de Gand*. Con Mlle. Maria y Fremolle. París, 1842. Biblioteca Nacional de Francia.

Inicialmente se pensó que el papel del marqués fuera interpretado por Lucien Petipa pero, debido a su juventud, se decidió que el experimentado

¹⁹ Teophile Gautier: *La Presse*, París, 2-VII-1842.

²⁰ Guest: *The romantic ballet in Paris...*, p. 367.

²¹ Escudier: "La jolie fille de Gand", *La France Musicale*, París, 26-VI-1842.

Albert fuera el encargado de escenificarlo, mientras que a Petipa se le adjudicó el rol de Bénédict. Sin embargo, cuando Albert se retiró definitivamente de los escenarios fue Petipa quien asumió el papel del marqués. Georges Élie era un bailarín que se encargaba con frecuencia de llevar a escena los papeles que podríamos denominar "característicos" y en esta ocasión demostró que dominaba tanto los personajes cómicos como los serios, destacando especialmente su interpretación durante la lucha con espadas. Parece que a Gautier le agradó especialmente esta escena ya que comentó que "este duelo era uno de los mejor ejecutados y más enérgicos nunca vistos en el escenario"²². Entre los protagonistas masculinos el personaje más cómico era Zéphiros, el maestro de baile, que recayó en Jean Baptiste Barrez, quien precisamente sería el encargado de poner en escena *La hermosa Beatriz* en Madrid en 1844, donde además interpretó este mismo papel.

En enero de 1845 se produjo un hecho curioso. Durante una serie de representaciones que ofrecieron en París el grupo de niñas conocido como las Pequeñas bailarinas vienesas, interpretaron tres de sus danzas más populares dentro de una función de *La jolie fille de Gand*. Una de ellas fue un *Pas allemande* en la escena de la Kermese, un *Pas hongrois*²³ en el 2º acto y el *Pas des fleurs* en la orgía del último acto.²⁴ El éxito que tuvieron sobrepasó las expectativas que Léon Pillet, director entonces de la Ópera parisina, había puesto en ellas y en días sucesivos interpretaron otras piezas de su repertorio.²⁵

²² Teophile Gautier: *La Presse*, París, 2-VII-1842.

²³ En realidad con este nombre se solían denominar a las *czardas*, danzas que se caracterizaban por alternar un comienzo lento con un final rápido y animado. En Edwin Binney: *Los ballets de Théophile Gautier*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2011, p. 281.

²⁴ Guest: *The romantic ballet in Paris...*, pp. 397-99; Binney: *Los ballets de Teophile Gautier...*, p. 281.

²⁵ En Guest: *The romantic ballet in Paris...*, p. 399, pueden leerse en detalle las danzas que ejecutaron.



Imagen 154. Las Pequeñas bailarinas vienesas en el *Pas des fleurs*. Década de 1840.

La jolie fille de Gand permaneció en el repertorio de la Ópera durante seis años y no solo fue representado en Francia y España. En febrero de 1844 se estrenó en Londres con el título de *The beauty of Ghent* y fue protagonizado por el propio Albert, Louise Fleuri y Joséphine Petit Stephan, la hermana de Guy Stephan que sería la Beatriz del estreno madrileño del ballet. En 1847, como ya hemos señalado, el ballet fue escenificado por Barrez en el Teatro de la Moneda de Bruselas. Ronzani se encargó de ponerlo en escena en varias ciudades italianas como Venecia (1845), Milán (1847) y más tarde en Viena (1849). En Moscú se representó en 1852, con música adicional de Césare Pugni, pero pronto desapareció del repertorio de este teatro. Incluso es posible que el *Paso de Diana* que formaba parte de este ballet llegara a interpretarse en México, así lo señala Ramos Smith al referirse al divertimento titulado *Diana Cazadora* que se interpretó en la capital mexicana en 1850.²⁶

2.1.1 Un estreno madrileño lleno de expectación

El estreno de *La hermosa Beatriz* estaba previsto, y anunciado, para el 2 de julio de 1844, lo que hizo que algunas personas hubieran "retrasado su viaje [de verano] solo por asistir a la primera representación de *La linda Beatriz*, que tanto escita la curiosidad"²⁷. Pero finalmente este se retrasó y, después de cierta polémica, el verdadero estreno del ballet no se produjo

²⁶ Maya Ramos Smith: *El ballet en México en el siglo XIX: De la independencia al segundo imperio (1825-1867)*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991, p. 186.

²⁷ "Parte Literaria. Correo de Madrid. Circo", *El Heraldo*, 30-VI-1844.

hasta el 8 de julio. Uno de los motivos que pudo causar este retraso fue el no haberse concluido a tiempo el vestuario. Pero ante esta afirmación el propio Teatro del Circo se defendió en la prensa alegando que era "absolutamente falso cuanto se ha dicho en la *Revista*, que como es fácil de presumir se ha hecho con motivos poco laudables"²⁸. Fuera esto cierto o no, el estreno tampoco tuvo lugar el día 4 a causa de una indisposición de Guy Stephan, que tuvo que ser atendida por el Dr. Drumen, quien a los pocos días escribió un comunicado que también se publicó en la prensa.²⁹

En Madrid este ballet se denominó de varias formas. En el libreto³⁰ madrileño aparece como *La hermosa Beatriz*, título que nosotros vamos a utilizar, pero también fue conocido como *La bella hija de Gante* o *La linda Beatriz*, que fue como generalmente apareció denominado en la prensa.

A mediados de 1844 el ballet ya estaba plenamente instalado como uno de los espectáculos preferidos por los madrileños y así lo ratificaba un periódico que comentaba que "día en día crece la afición de nuestro público a este género de diversiones; prueba fehaciente es de ello el afán con que eran buscadas las más ínfimas localidades para la primera representación" de *La hermosa Beatriz*, lo que provocó que estuviera vendido "todo el teatro con grande anticipación, y en parte, hasta para la segunda noche". Este mismo cronista señalaba que los ballets "por ser actualmente tan del gusto del público, merecen más atención de lo que a primera vista parece". También comentaba la evolución que había ido sufriendo el estilo del ballet, hasta llegar a los ballets románticos actuales y explicaba que, si "antes eran los héroes de la antigüedad los condenados a hacer piruetas en los teatros, y a expresar con gestos ridículos sus hazañas", obras en las que también "las deidades mitológicas solían aparecer haciendo cabriolas", consideraba que hoy "el arte coreográfico se ha remontado a su verdadero terreno: hoy son las hadas, las willis, las sílfides, en fin todas las creaciones fantásticas, las destinadas a formar ese espectáculo delicioso que tan gran favor alcanza en

²⁸ *El Herald*, 7-VII-1844.

²⁹ *El Herald*, 7-VII-1844. "Muy señor mío: Acabo de ver a madame Guy y debo decir a V. que no se halla en disposición de bailar mañana a causa de no estar completamente restablecida; su indisposición no es de aquellas que pueda fácilmente asegurarse de un modo terminante el día fijo de su desaparición".

³⁰ BNE, T/21136.

toda Europa"³¹. Juan Pérez Calvo también señaló en su reseña que "este género de espectáculos [era] favorecido por el público madrileño"³².

El encargado de poner en escena *La hermosa Beatriz* en Madrid fue el parisino Jean Baptiste Barrez, quien en este momento era el director de la compañía de baile del Teatro del Circo. Como ya hemos comentado, Barrez conocía muy bien esta obra porque participó en su montaje original en París en 1842, donde interpretó el personaje de Zéphirus, igual que ahora haría en Madrid. Cuando Barrez llegó al Teatro del Circo ya había desarrollado una brillante carrera en la Ópera parisina donde trabajó como bailarín entre 1821-41, como maestro principal de la escuela (1832-44) y como ensayador de algunos de los bailarines principales del teatro.

Tras leer los libretos de las dos versiones, observamos que la historia principal que se presenta es la misma en ambos casos, aunque veremos que en el libreto de Madrid³³ se eliminan las partes dialogadas y, sobre todo, bastantes escenas porque, como era habitual en los libretos franceses, la acción solía aparecer más desarrollada y/o elaborada desde el punto de vista descriptivo. Por tanto, aunque en ambas escenificaciones el ballet tenía 3 actos, como podemos observar en el cuadro que incluimos a continuación, no solo se dividían de diferente manera sino que la producción original se componía de cuarenta escenas, mientras que la de Madrid tenía veintiocho:

Libreto original			Libreto de Madrid		
1 ^{er} Acto	1 ^{er} Cuadro	Escenas I- VII	1 ^{er} Acto	1 ^{er} Cuadro	Escenas I- VII
	2 ^o Cuadro	Escenas I y II		2 ^o Cuadro	Escenas I y II
	3 ^{er} Cuadro	Escenas I- V			
2 ^o Acto	1 ^{er} Cuadro	Escenas I- V	2 ^o Acto	1 ^{er} Cuadro	Escenas I- IV
	2 ^o Cuadro	Escenas I- VI		2 ^o Cuadro, <i>El sueño</i>	Escena I
3 ^{er} Acto	1 ^{er} Cuadro	Escenas I- IV	3 ^{er} Acto	1 ^{er} Cuadro	Escenas I- III
	2 ^o Cuadro	Escenas I y II		2 ^o Cuadro	Escenas I- II
	3 ^{er} Cuadro	Escenas I- VI		3 ^{er} Cuadro	Escenas I- V
	4 ^o Cuadro	Escenas I- III		4 ^o Cuadro, <i>La realidad</i>	Escenas I- III
				Cuadro último	

³¹ "Teatro del Circo. Primera representación de *La linda Beatriz o el sueño*", *El Heraldo*, 11-VII-1844.

³² Juan Pérez Calvo: "Revista de la quincena", *El Laberinto*, 15-VII-1844.

³³ BNE, T/21136.

Motivado precisamente por las variantes que acabamos de señalar, en el libreto madrileño se suprime la 1ª escena del cuadro 3º del 1º acto. Se trataba de una escena de pantomima, sin mucha trascendencia, en la que simplemente el orfebre le regalaba a su hija Beatriz un medallón con su retrato. Su eliminación de la producción de Madrid no afectaba en absoluto al desarrollo del argumento.

Más llamativa resulta la supresión de las cinco escenas que formaban el 1º cuadro del 2º acto del libreto original y que tienen lugar en el “rico *budoir* del palacio de San Lucar en Venecia”³⁴. En ellas se explicaba que Beatriz había sido secuestrada por San Lucar, quien la colma de regalos, ya que la joven se encuentra viviendo con él. Aparece el maestro de baile, convertido en empresario de La Fenice, para invitar al noble y a Beatriz a que asistan al baile que ha preparado con motivo del Carnaval, que será protagonizado por Julia/Diana, primera bailarina del teatro.

En el 2º cuadro de este mismo acto, que en la versión de Madrid se titula “El sueño”, también se eliminaban tres escenas del libreto original, la 3ª, 4ª y 5ª. Durante estas escenas se ejecutaban “danzas por todas partes”, “*Pas de género y de carácter*”³⁵ y entre ellos se encontraba el *Paso de Diana*, que sin embargo sí se mantuvo en la versión madrileña aunque, evidentemente, ubicado en otro momento del ballet. Esta supresión de escenas realizada en la escenificación de Madrid no afectaba a la historia principal del ballet y permitía abaratar costes, tanto de vestuario como de escenografía, y hacer el ballet algo más corto que la producción original.

Otra de las diferencias más evidentes que observamos entre los libretos del ballet es que los títulos nobiliarios de los personajes cambian de uno a otro. El marqués de San Lucar de la versión francesa es un conde en la española y Bustamante, que en la versión española aparece también como marqués, en la francesa no se especifica que tenga ningún título. También hay

³⁴ Bayerische StaatsBibliothek, L.eleg.m. 1986 9126487, p. 13.

³⁵ Bayerische StaatsBibliothek, L.eleg.m. 1986 9126487, p. 15.

diferencias en los nombres del novio de Beatriz, que en la versión original es Bénédict, mientras que en la de Madrid es Carlos.

Entre ambos libretos encontramos además otras pequeñas divergencias, como por ejemplo al final de la 4ª escena del 1º cuadro del 1º acto, donde el maestro de baile (Zéphiros) manifiesta su deseo de “ver brillar en la fiesta [de la plaza] el talento de sus alumnas”³⁶, observación que no aparece en la versión de Madrid. En la siguiente escena, la 5ª, el libreto original señala que Beatriz “ama en secreto al marqués desde que viene a la tienda”³⁷ de su padre, comentario que tampoco aparece en el libreto madrileño. En la 6ª escena de este mismo cuadro y acto es la versión madrileña la que señala que Carlos, el prometido de Beatriz, regresa a la tienda de Cesáreo “a buscar a sus primas”³⁸, Beatriz y su hermana. Este parentesco, al que ya se había aludido en las escenas 3ª y 4ª del mismo acto³⁹, no viene reflejado en el libreto original.

En la última escena del 1º cuadro del 1º acto observamos que, cuando Cesáreo se ve obligado a ir acompañado por San Lucar a la fiesta del tiro de ballesta, muestra una actitud diferente en ambas puestas en escena. Mientras que en la madrileña reacciona asumiendo cierta posición de inferioridad ante el noble, en la parisina deja ver que no le queda más remedio que aceptar el ofrecimiento.

Libreto original	Libreto de Madrid
San Lucar ofrece su sequito y se une a la fiesta. El conducirá a Cesarius y su familia. El orfebre rechaza modestamente este honor; Julia, encantada y halagada, se apresura a aceptar por ella y por sus primas. Cesarius se ve forzado a rendirse a los deseos del marqués.	San Lucar quisiera acompañar a Cesáreo y su familia. El diamantista rehúsa tanto honor, pero Julia más atrevida y desenvuelta acepta el convite (...). Cesáreo se deshace en cumplidos.

³⁶ Bayerische StaatsBibliothek, L.eleg.m. 1986 9126487, p. 8.

³⁷ Bayerische StaatsBibliothek, L.eleg.m. 1986 9126487, p. 8.

³⁸ BNE, T/21136, p. 11.

³⁹ BNE, T/21136, p. 10.

En la 2ª escena del 2º cuadro, durante el campeonato de tiro, en ambos libretos se le atribuye una actitud celosa pero a diferentes personajes, en uno a San Lucar y en el otro al prometido de Beatriz.

Libreto original	Libreto de Madrid
El marqués pide participar en el torneo [y] hace descender la corona. (...) Él se la presenta a Beatriz. Bénédict, celoso y avergonzado, se desespera aparte. Cesarius le consuela diciéndole: ¿Qué te importa?, ¡mañana ella será tu mujer!.	San Lucar, celoso de la gloria de su rival quiere también tirar, y más feliz y más certero hace caer la corona. ⁴⁰

La imagen que incluimos a continuación, y que decoraba la portada de una partitura de la época, ilustra precisamente la llegada de la comitiva formada por los diferentes gremios, ballesteros y jóvenes vestidas de blanco a la plaza de Gante donde iba a celebrarse el campeonato de tiro.

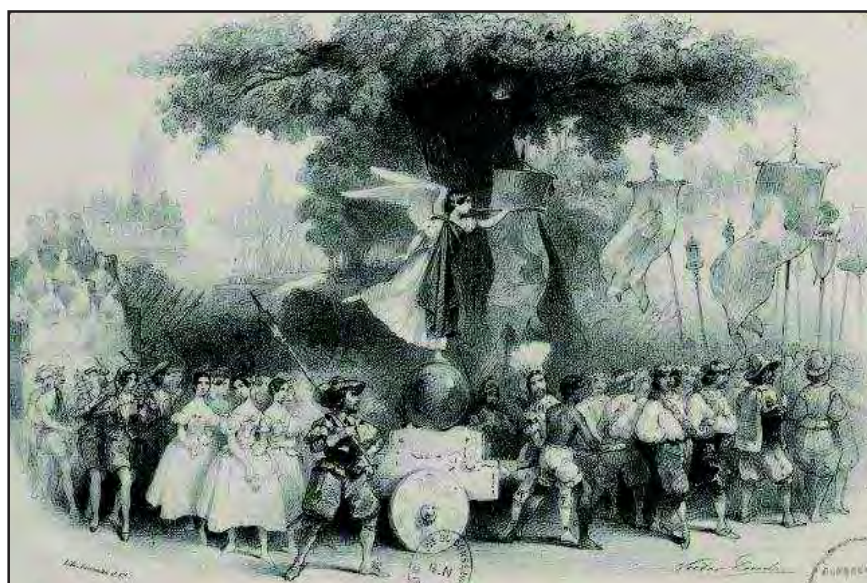


Imagen 155. Portada de la partitura de dos cuadrillas con motivos de *La hermosa Beatriz*. 1842.

Ya hemos señalado que la versión de Madrid elimina la 1ª escena del cuadro 3º acto del 1º acto, así que durante la 2ª escena, 3ª en el libretto original, encontramos un ejemplo de descripción prolija de una misma situación.

⁴⁰ BNE, T/21136, p. 13.

Descripción que no aparece en el libreto madrileño, donde se comenta la situación con una sola frase.

Libreto original	Libreto de Madrid
Una vez en la habitación de Beatriz, y tras la llegada de Julia, San Lucar “redobla entonces sus manifestaciones de ternura a la joven muchacha; le jura no amar más que a ella en el mundo. Julia por su parte, secunda a San Lucar alabando a su prima la suerte brillante que le ofrece el marqués: -esposa de un rico y noble señor, ¡qué diferencia con el futuro que se le prepara! ¡Qué triste partido el de un pobre oficial como Bénédict, en lugar del de un marqués elegante como San Lucar! Beatriz resiste a esta doble seducción. El marqués, con desesperación, jura que él dejara de vivir si ella pertenece alguna vez a otro. Saca su puñal y lo levanta hasta su corazón. Beatriz y Julia se precipitan sobre él y se lo arrancan. En ese momento, llaman a la puerta”.	San Lucar y Julia están en la habitación de Beatriz y “en medio de esta conversación y de las ventajas que Julia presenta a su prima si llega a consentir los proyectos con el conde, llaman a la puerta”.

Llegamos al 3^{er} acto. En la versión de Madrid encontramos nuevos ejemplos de concisión. En primer lugar se unifican las dos primeras escenas del libreto original. En la escena de la partida que tiene lugar a continuación encontramos que, en la versión madrileña, se elimina una respuesta de San Lucar hacia Beatriz, bastante desafortunada, y que en la versión de Madrid aparece más suavizada.

Libreto original	Libreto de Madrid
La mala fortuna del marqués continúa. Beatriz temblando cerca de él, le pide que deje el juego para no acabar con su ruina. Furioso, fuera de él, le dice bruscamente que esto no es asunto suyo; que es dueño de arruinarse si eso le gusta.	San Lucar parece agitado en la mesa de juego donde se halla; la infeliz Beatriz quisiera separarlo pero es rechazado por el colérico San Lucar.

Más adelante, durante la escena del combate entre San Lucar y Bustamante también se describe la acción de forma mucho más escueta en la producción madrileña.

Libreto original	Libreto de Madrid
El furor del marqués no tiene límites; se lanza sobre él. Se sacan las espadas. Beatriz en vano intenta oponerse a este horrible combate. San Lucar fuerza a Bustamante a terminar delante de él y éste, defendiéndose siempre retrocediendo, llega hasta el balcón, haciendo una retirada desesperada. Pero San Lucar, más furioso que nunca, le asesta en el corazón un golpe mortal y Bustamante, no encontrando apoyo, cae por el balcón.	Furioso el Conde ⁴¹ se arroja sobre su rival y en un momento de terrible combate acaba con la vida de Bustamante, que cae precipitado por el balcón.

Otro ejemplo de unificación de escenas lo encontramos en el 3^{er} cuadro de este 3^{er} acto, ya que la versión de Madrid convierte las dos primeras escenas del original en una sola. Otra pequeña diferencia es que, en la versión parisina, la compañía que llega a la ciudad es una "troupe de bohemios", compuesta por "bailarines titiriteros"⁴². Mientras que en el libreto de Madrid se trata de "unos saltimbanquis"⁴³. La última escena de este 3^{er} cuadro también es mucho más extensa en el original. Aunque en los dos casos finaliza con el supuesto suicidio de Beatriz, todos los pensamientos que llevan a la joven a terminar con su vida aparecen mucho más desarrollados en la versión original que en la madrileña.

El 4^o cuadro del último acto del ballet se titula "La realidad" en la versión del Teatro del Circo, título que no aparece en la original. Además, en la escenificación madrileña se incluye un 5^o cuadro que no aparece en la parisina y en el que se lleva a cabo la fiesta de la boda "donde los novios se mezclan en las danzas de la alegre multitud"⁴⁴.

En cuanto a la música que se utilizó en Madrid el libreto informa que fue de Adam, pero no tenemos mucha más información al respecto. Podemos suponer que existiría algún añadido, como la *Polca* y alguna otra danza que no formó parte de la escenificación original del ballet. En la Biblioteca

⁴¹ Recordemos que San Lucar en el original era marqués pero en la versión de Madrid es un conde.

⁴² Bayerische StaatsBibliothek, L.eleg.m. 1986 9126487, p. 22.

⁴³ BNE, T/21136, p. 22.

⁴⁴ BNE, T/21136, p. 24.

Nacional se conservan algunas partituras de danzas del ballet, que fueron comercializadas en los almacenes de música de la capital. Por ejemplo la "*Gran marcha* en el baile *La linda Beatriz* arreglada para piano forte por F. Villalba"⁴⁵ y dos reducciones de la *Polca*: una para piano⁴⁶ y otra para piano forte⁴⁷. También hemos podido localizar otra danza del ballet interpretada en Madrid, se trata del "*Gran vals* en el final del 3^{er} acto del baile *La linda Beatriz* arreglado para guitarra" por Aquilino García.⁴⁸ Todas ellas se incluyen en el Anexo IV.

Algunas de las danzas que se interpretaron en *La hermosa Beatriz* vienen especificadas antes de comenzar el argumento del ballet:

Acto	Danza	Bailarines
1^{er} Acto Divertimento	<i>Terceto</i>	Alegría, Edo y Caraballi.
	<i>Terceto</i>	Laborderie, Galby y Ferrante
	<i>Paso a dos</i>	Guy Stephan y Gontier
2^o Acto	<i>Baile de Máscaras</i>	Toda la compañía
	<i>Quinteto Cómico</i>	Edo, Caraballi, Alegría, Rico, un personaje
	<i>Paso de Diana</i>	Guy Stephan con Alegría, Frontini, Matilde, Bianqui, Edo, Monjardín, Barquera, Saavedra
	<i>La Polca</i>	Guy Stephan y Marius Petipa
	<i>Paso a dos</i>	Laborderie y Ferrante
	<i>Galop General</i>	Todos
3^{er} Acto	<i>Paso de Flora</i>	Laborderie con Edo, Frontini, Barquera, Susana, Luisa Martinez, Alegría, Monjardín, Bianqui, Crespo, Velarde, Segarra, Valverde, Villetti, Felisa, Molina, Adelaida, Lopez Montero, Josefina, Miranda, Justa, Narváez
	<i>Saltimbanquis</i>	Barrez con Emile, Capuzzo, Piatti, L. Monet. Laborderie, Frontini y Clerici
	<i>Contradanza</i>	Por el cuerpo de baile
	<i>Alemanda</i>	Guy Stephan y Marius Petipa
	<i>Final general</i>	Todos

⁴⁵ BNE, MC/4200/26.

⁴⁶ BNE, MC/4200/17.

⁴⁷ BNE, MC/285/65.

⁴⁸ Archivo Unión Musical Española, SGAE. G-8775.11/158.

Además, a lo largo del propio libreto de Madrid se señalan en varias ocasiones algunos momentos en los que se bailaba. En la 1ª escena del ballet se explicaba que Beatriz y su hermana tomaban una "lección de baile con su maestro Céfiro"⁴⁹, aunque sin duda esta escena debía contener bastante pantomima, también debían de ejecutarse determinados pasos de baile. En la 2ª escena de este 1º cuadro llega Julia quien, tras la petición de su maestro "se pone a bailar y las tres jóvenes forman graciosos grupos"⁵⁰. En la 2ª escena del 2º cuadro se indica que "empieza el baile en el que toman parte todos los vecinos de Gante"⁵¹. En la versión parisina se señala además que Bénédicte y Beatriz "bailan un paso brillante"⁵², suponemos que esta danza podría ser el *Paso a dos* que en Madrid interpretaban los personajes de Beatriz y San Lucar. Si fuera así, los personajes que la ejecutaban coincidirían con los de la versión original.

Durante el 2º cuadro del 2º acto se explicaba que "se ejecutan mil variados pasos"⁵³, entre ellos el *galop*, y en la 1ª escena del 3º acto se indicaba que "Julia disfrazada de reina de las flores y seguida de las jóvenes más alegres baila un elegante paso"⁵⁴, se está refiriendo al *Paso de Flora* protagonizado por Clotilde Laborderie que interpretaba el personaje de Julia. El ballet concluye con la fiesta de la boda donde ya hemos visto que "los novios se mezclan en las danzas de la alegre multitud"⁵⁵.

Por otra parte, un diario de Madrid se hacía eco de la expectación que existía en la ciudad por ver bailar la *Polca* y agradecía que, al haber sido incluida por Barrez en este ballet, la sociedad madrileña hubiera podido "saborear un placer que hace tiempo ambicionaba, el de ver la *Polca*, ese baile tan célebre ya en Europa"⁵⁶. Este baile había surgido en Centroeuropa a mediados de la década de 1830, pero realmente su expansión se produjo después de haberse interpretado en Francia casi una década después. La

⁴⁹ BNE, T/21136, p. 9.

⁵⁰ BNE, T/21136, pp. 9-10.

⁵¹ BNE, T/21136, p. 13. En el libreto original figura como *Baile campestre*.

⁵² Bayerische StaatsBibliothek, L.eleg.m. 1986 9126487, p. 10.

⁵³ BNE, T/21136, p. 16.

⁵⁴ BNE, T/21136, p. 19.

⁵⁵ BNE, T/21136, p. 24.

⁵⁶ "Teatro del Circo. Primera representación de *La linda Beatriz o el sueño*", *El Heraldo*, 11-VII-1844.

primera vez que se bailó la *Polca* en el escenario de la Ópera de París fue en marzo de 1844 y estuvo protagonizada por Mlle. Maria y Eugène Coralli. A partir de entonces, y debido al éxito que obtuvo también en los salones, músicos y coreógrafos incluyeron este baile en muchos de sus ballets.⁵⁷

La escenografía del ballet fue obra de Eusebio Lucini y estaba compuesta por siete decorados, cinco de los cuales fueron nuevos. El libreto de Madrid nos va indicando los diferentes lugares donde debía desarrollarse cada una de las acciones:

Indicaciones escenográficas del libreto de Madrid		
1^{er} acto	1 ^{er} cuadro	Rico almacén de joyas de Cesáreo, al fondo se ve la calle principal de Gante.
	2 ^o cuadro	Gran plaza de Gante.
2^o acto	1 ^{er} cuadro	El teatro representa el cuarto de Beatriz, a un lado cama con cortinas, ventana que da a una calle retirada, un reloj.
	2 ^o cuadro	Una sala de baile magníficamente amueblada.
3^{er} acto	1 ^{er} cuadro	Fiesta de noche en unos jardines primorosamente iluminados, al fondo las márgenes de un frondoso río.
	2 ^o cuadro	Gabinete reservado en casa de San Lucar, reina en él una oscuridad misteriosa, por las ventanas del fondo se descubre la luna que refleja las casas vecinas.
	3 ^{er} cuadro	Plaza de un lugarcillo, al fondo un precipicio, a la derecha del actor una casa de campo, a la izquierda en la altura, la iglesia del lugar.
	4 ^o cuadro	El mismo cuarto de Beatriz que ya había aparecido.
	Último cuadro	El mismo paisaje del cuadro 3 ^o .

Más adelante veremos cómo la sala de baile del 2^o acto fue uno de los decorados más celebrados del ballet aunque un cronista señaló que, en su opinión, la escena del *Baile de máscaras* "debía verse a través de una gasa, para que hiciera mayor ilusión"⁵⁸.

El vestuario del ballet estuvo a cargo de los Sres. Gilly y parece que debieron tener ciertas dificultades en su realización porque una de las causas del retraso del estreno fue precisamente que el vestuario del ballet no se había

⁵⁷ Guest: *The romantic ballet in Paris...*, p. 382. Más detalles sobre este baile en Henri Cellarius: *La danse des salons*. Paris: J. Hetzel, 1847, pp. 51-54.

⁵⁸ "Sección Literaria. Teatro del Circo. *La linda Beatriz*", *El Clamor Público*, 17-VII-1844.

podido terminar a tiempo. Podemos suponer que, aunque se realizaran trajes nuevos, también se reutilizó vestuario procedente de otras producciones del teatro, como se hacía habitualmente en París.

La hermosa Beatriz estuvo protagonizada en Madrid por:

Personaje	Intérprete
Beatriz	Marie Guy Stephan
Inés , su hermana	Clara Galby
Julia , su prima	Clotilde Laborderie
Cesáreo , padre de Beatriz	Hippolyte Monet
Carlos , su novio	Victorino Vera
Marqués de Bustamante , amante de Julia	Tomasso Ferrante
Conde de San Lucar , amante de Beatriz	Ernest Gontier
Céfiro , maestro de baile	Jean Baptiste Barrez
Un músico	
Un notario	
Ballesteros	Mosso, L. Monet, Piatti, Serrano, Zuazo, Betegón, Martínez, Baga
Jóvenes desposadas	Frontini, Monjardin, Bianqui, Barquera, Matilde, Velarde, Saavedra, Susana
Habitantes de Gante	Capuzzo, E. Monet, Rico, Ubierna, Segarra, Valencia, Vilches, Díaz
Doce comparsas	Clerici, Valero, Villetti, Crespo, Luisa Martinez, Segarra, Montesinos, Miranda, Natalia, Adelaida, Lopez Montero, Molina, Valverde, Narvaez, Felisa, Josefina
Pajes	Bedia, Palacios, Valle, Alonso
La municipalidad, los gremios. Soldados	Cuarenta alumnos de la escuela de baile

Ya hemos comentado que los nombres de algunos de los protagonistas cambiaban respecto a la versión original parisina. Además, en la distribución de los personajes comprobamos que no aparece el nombre de Marius Petipa, quien sin embargo interpretaba la *Polca* y una *Alemanda* junto a Guy Stephan. Esto pudo deberse a que Petipa llegó al Teatro del Circo a mediados de junio de 1844 –de hecho su primera aparición fue el día 24 protagonizando *Gisela*– y en ese momento los elencos del ballet llevaban tiempo formados y los ensayos de *La hermosa Beatriz* debían estar ya muy avanzados, porque el estreno estaba

previsto para el 2 de julio, aunque como sabemos acabó posponiéndose hasta el día 8. Así que, aunque no pudo asignársele un personaje, Petipa sí pudo ejecutar estas dos danzas.

También debemos señalar el papel desempeñado por el andaluz⁵⁹ Victorino Vera. No solo por la importancia del papel que interpretó, sino porque es un buen ejemplo de que los bailarines del Teatro del Circo eran capaces de ejecutar un repertorio muy variado, tanto de baile nacional como francés. Entre 1843-50 Vera fue bailarín de la compañía del Teatro del Circo, profesor de la Academia y director de la compañía de baile nacional del teatro. Como bailarín intervino en muchos de los ballets que se representaron durante estos años en el teatro⁶⁰ y también fue el coreógrafo de varios bailes nacionales, como *Las manchegas* que bailó junto a Guy Stephan en *Farfarella o la hija del infierno* (1846) o *La madrileña* que se incluyó en el 3^{er} acto de *La corte de Luis XIV* (1850). Tras su paso por el Circo lo encontramos como segundo bailarín y maestro de la Academia de baile del Teatro Real de Madrid⁶¹ (1857) y como primer bailarín y director de baile del Teatro Principal de Valencia⁶² entre 1858-59.

Entre las protagonistas femeninas del ballet aparecen, además de Guy Stephan, Clara Galby y Clotilde Laborderie. Sin duda uno de los acontecimientos que más preocuparon a los aficionados al ballet del momento fue la indisposición sufrida por Guy Stephan y que hizo peligrar el estreno del ballet que, de hecho, tuvo que ser retrasado.

Antes de venir a Madrid Galby había trabajado en Londres junto a Guy Stephan y la encontramos, por ejemplo, interpretando los bailables del estreno de *La Ondina* (1843). Precisamente la prensa londinense señaló que la bailarina destacaba por su "gracia, talento, juventud y belleza"⁶³. Galby no permaneció

⁵⁹ Ese era su origen según afirma Emilio Cotarelo y Mori: *Historia de la zarzuela desde sus orígenes al s. XIX*. Madrid: ICCMU, 2001, p. 290.

⁶⁰ Montañés y gitano en *La Gitana* (1843), un *Bolero* (1844), Simplicio en *El diablo enamorado* (1845), Raimundo en *Alba Flor* (1847), *Danza marinera* en *El Torero* (1847), maestro de baile en *El diablo a cuatro* (1848) o un sargento en *Catalina o la hija de las montañas* (1848).

⁶¹ Donde interpretó al mercader Isaac en *El Corsario* (1857).

⁶² Como bailarín participó en el 1^{er} acto de *Gisela*, en *Los quintos de Coímbra o el sargento Marcos-Bomba* o en *Las Bayaderas*, divertimiento nuevo de género francés (1859). Como coreógrafo creó los bailes: *Tango* para la zarzuela *El relámpago*, *La linda sevillana*, cuadro bailable en 1 acto y el cuadro bailable *El torero y la maja*.

⁶³ *The Era*, Londres, 25-VI-1843.

mucho tiempo en el Teatro del Circo y tras su marcha fue bailarina en Marsella y París⁶⁴ (1848). Clotilde Laborderie (1825-¿?) había sido primera bailarina del Teatro Real de la Haya antes de venir a Madrid. Trabajó en el Teatro del Circo hasta 1845 aunque regresaría al teatro madrileño entre 1847-50. En esta segunda etapa fue cuando interpretó los papeles más destacados.⁶⁵ Con la inauguración del Teatro Real pasó a ser primera bailarina de la compañía de baile entre 1850-53.

2.1.2 El baile de la *polca* llega a Madrid

Después del estreno no pasó desapercibido para los cronistas que el empresario del Teatro del Circo no había "perdonado medio a fin de merecer el agrado del público en general"⁶⁶. También se habló del gran coste que había supuesto la magnífica producción que se escenificó en el teatro y se afirmó en favor de Salamanca que "presentar un baile cual acaba de hacerlo el empresario del Circo, no es ciertamente una especulación, sino un lujo, un capricho de quien puede tenerlos" y aunque vaticinaban que el ballet "daría grandes entradas" con las que la empresa podría "resarcir en parte los grandes desembolsos que han sido indispensables para exornarle con tanta riqueza y esmero", se atrevían a asegurar que "no proporcionará la menor ganancia a quien se ha gozado así en divertir y admirar a un público ilustrado"⁶⁷.

Juan Pérez Calvo también señaló que "en la certeza de que [el ballet] dará muy buenas entradas", con ellas "podrán cubrirse los enormes gastos que debe haber originado" su escenificación. Y concluía asegurando que "el público ha salido muy satisfecho y [que] el teatro ha estado lleno en las primeras representaciones"⁶⁸. Lo cierto es que días después del estreno, y a

⁶⁴ *Revue et Gazette Musicale de Paris*, 16-VII-1848.

⁶⁵ *El Corsario* (Medora), *El torero* (Dolores), *Fausto* (Marta), *La sonámbula* (Gertrudis), *El diablo a cuatro* (paso a dos), *La corte de Luis XIV* (Baronesa Belle Chasse) o *Catalina*. Entre las dos etapas madrileñas bailó en Viena y a partir de 1849 trabajó en Valencia y Barcelona.

⁶⁶ "Teatro del Circo", *Revista de Teatros*, 21-VII-1844.

⁶⁷ "Teatro del Circo. Primera representación de *La linda Beatriz o el sueño*", *El Heraldo*, 11-VII-1844.

⁶⁸ Juan Pérez Calvo: "Revista de la quincena", *El Laberinto*, 15-VII-1844.

pesar del calor del mes de agosto, "la concurrencia era tan numerosa como la noche en que se estrenó y la ejecución fue esmeradísima por las primeras partes en especial por la interesante y graciosa Guy Stephan"⁶⁹. Todo esto permitió que "el público mostrara el mismo entusiasmo que en las anteriores representaciones"⁷⁰, sobre todo a favor de Guy. En octubre, los diarios de la capital seguían comentando que las representaciones de *La linda Beatriz* continuaban "sumamente concurridas"⁷¹.

La prensa comentó que el nuevo ballet no estaba concebido "para halagar la imaginación, sino para distraerla o asombrarla con la variedad de cuadros, con la diferencia de trajes, con la pompa en fin de su aparato", ya que era un ballet en el que "el público ha admirado más los prodigios del lujo, el esmero de la dirección y la igualdad y perfección del desempeño". Si bien este mismo cronista confesaba que "prefería ballets como *Gisela*, *El lago de las hadas* o *La Sílfi*"⁷². Para Pérez Calvo el nuevo ballet era "magnífico cuanto voluptuoso" y su "ejecución ha sido la más completa que se puede figurar" aunque señalaba que "no se podía esperar otra cosa, habiendo dirigido y puesto en escena este baile el inteligente maestro señor Barrez". También se refirió al hecho de que la empresa del Teatro del Circo había "logrado reunir una numerosa cuanto escogida compañía" que consideraba "sin disputa, la mejor que hemos visto en la capital"⁷³.

Menos satisfecho se mostró el cronista de *El Clamor Público* para quien "ni la invención, ni las decoraciones, ni la maquinaria del baile merecen grandes elogios" y además lamentaba que "la empresa no haya dispuesto el concurso de las comparsas y los demás accesorios como correspondía al argumento del baile ni a las exigencias del arte". Deducimos que este crítico estaba echando en falta las escenas que se eliminaron respecto a la versión original. Explicaba además que "todas las escenas que se ofrecen ante el espectador desde que Beatriz se queda dormida requerían cierto aspecto fantástico, confuso e indeterminado" como lo tienen las imágenes de los sueños y añadía que "después de la escena del baile, el interés queda limitado

⁶⁹ "Crónica de teatros", *El Clamor Público*, 29-VIII-1844.

⁷⁰ "Teatro del Circo", *Revista de Teatros*, 21-VII-1844.

⁷¹ *Revista de Teatros*, 16-X-1844; "Crónica de teatros", *El Clamor Público*, 15-X-1844.

⁷² "Teatro del Circo. Primera representación de *La linda Beatriz o el sueño*", *El Heraldo*, 11-VII-1844.

⁷³ Juan Pérez Calvo: "Revista de la quincena", *El Laberinto*, 15-VII-1844.

a la pantomima, cuya pesadez y monotonía deberían evitarse", reduciéndola a "los más estrechos límites el argumento". Si bien todas estas críticas no le impedían reconocer que el nuevo ballet tenía "escenas de buen efecto, pasos de bastante ejecución" y, por supuesto, al estar protagonizado "por la Guy Stephan, no dejará de dar buenas entradas a la empresa del Circo"⁷⁴.

Jean Baptiste Barrez fue calificado como un "hábil e inteligente director"⁷⁵ a quien se debía "gran parte de los triunfos conseguidos en este baile, por ser quien lo ha puesto en escena, y sin perdonar descanso ni fatiga, ha sabido presentar un espectáculo tan lleno de novedad y de interés"⁷⁶. La *Revista de Teatros* destacó además del maestro "su buen gusto y el interés que se toma, tanto en la dirección de escena como en la coreográfica, y el partido que sabe sacar de todos los elementos, chicos y grandes con que cuenta la empresa de este teatro"⁷⁷. Podemos ver que en las diferentes reseñas publicadas se elogió mucho su labor de repositor del ballet, mientras que de su interpretación de Céfiro no se publicó ninguna opinión.

La música de *La hermosa Beatriz* fue considerada como "ligera, graciosa y agradable"⁷⁸, pero la prensa ofreció poca información sobre ella, a parte de ese pequeño comentario. Lo que sí sabemos es que la *Polca* se convirtió en una pieza muy popular porque enseguida se comercializó en los almacenes de música de la capital. Se anunciaba como "la *Polca* bailada por Guy Stephan y Petipa en el baile *La linda Beatriz*, arreglada a piano, guitarra y flauta. Se vende en el almacén de música de Lodre"⁷⁹. Por seis reales se podía comprar decorada con un retrato de la pareja.

Sobre la coreografía tampoco se publicaron muchos comentarios. Se afirmó en general que los bailables del nuevo ballet habían "agradado extraordinariamente"⁸⁰ y el *Terceto* interpretado por Ferrante en el 1^{er} acto, junto con Laborderie y Galby, fue considerado "de bastante buen gusto"⁸¹. Lo

⁷⁴ "Sección Literaria. Teatro del Circo. *La linda Beatriz*", *El Clamor Público*, 17-VII-1844.

⁷⁵ "Teatro del Circo. Primera representación de *La linda Beatriz o el sueño*", *El Heraldo*, 11-VII-1844; "Teatro del Circo", *Revista de Teatros*, 21-VII-1844.

⁷⁶ "Teatro del Circo", *Revista de Teatros*, 21-VII-1844.

⁷⁷ "Teatro del Circo", *Revista de Teatros*, 21-VII-1844.

⁷⁸ "Teatro del Circo. Primera representación de *La linda Beatriz o el sueño*", *El Heraldo*, 11-VII-1844.

⁷⁹ "Música". *Diario de Madrid*, 9-VII-1844.

⁸⁰ "Teatro del Circo", *Revista de Teatros*, 21-VII-1844.

⁸¹ "Sección Literaria. Teatro del Circo. *La linda Beatriz*", *El Clamor Público*, 17-VII-1844.

que parece que no agradó a uno de los críticos fue el baile del hombre con tres piernas, ya que publicó que "sería de desear que no se presentara esta vez el mamarracho ridículo, el hombre de los tres pies"⁸².

Cuando Guy Stephan y Petipa se presentaron sobre el escenario del Teatro del Circo dispuestos a ejecutar por primera vez la *Polca*, se comentó que "mil aplausos interrumpían a cada instante a los artistas y al final no hubo más que una voz para pedir que se repitiese la *Polca*: el triunfo, pues, ha sido completo"⁸³. Según Pérez Calvo este baile "fue aplaudido con frenético entusiasmo y todas las noches pide el público su repetición". Consideraba además que "Petipa baila mejor la *Polca* que su linda pareja, quien", en su opinión, "no parece muy acostumbrada a este género de baile"⁸⁴. Si bien para otro cronista Guy desplegó en este baile toda su "elegancia y graciosa sencillez"⁸⁵. Sin embargo para el crítico de *El Castellano*, la *Polca* "que tan estrepitosamente ha llamado la atención en Londres y París, no ha causado en Madrid gran sorpresa, ni gustado lo que podía creerse". Aunque el mismo cronista reconoció que en este baile Guy Stephan había sido "muy aplaudida y aun se la hizo repetir, más bien por la suma gracia con que lo ejecutaba y el lindísimo traje que sacó en la escena"⁸⁶.



Imagen 156. Grisi y Perrot vestidos para interpretar una *Polca*. Londres, 1844. V & A Museum. Grabado coloreado que ilustra una *Polca* de salón.

⁸² *Revista de Teatros*, 26-VIII-1844.

⁸³ "Teatro del Circo. Primera representación de *La linda Beatriz o el sueño*", *El Herald*, 11-VII-1844.

⁸⁴ Juan Pérez Calvo: "Revista de la quincena", *El Laberinto*, 15-VII-1844.

⁸⁵ "Sección Literaria. Teatro del Circo. *La linda Beatriz*", *El Clamor Público*, 17-VII-1844.

⁸⁶ "Batiburrillo". *El Castellano*, 9-VII-1844. Reseña muy parecida fue publicada en la "Crónica de teatros" de *El Clamor Público* del mismo día.

Independientemente del revuelo real que alcanzara este baile en la capital, otro crítico aseguraba que “el venturoso baile se ha aclimatado ya en Madrid, y no tardará en recorrer toda España”⁸⁷. A mediados de octubre, varios diarios señalaban que “el público no se cansa de ver bailar la *Polca*” de *La hermosa Beatriz* donde “se aplaudió como siempre a la Guy Stephan en el gracioso baile de moda”⁸⁸. En enero de 1845, varios meses después del estreno del ballet, se seguía afirmando en la prensa que:

Hoy está de moda en Madrid la *Polca*. El ansia de novedades lo llevó á París, desde donde fue introducido en la península. Cuando en *La linda Beatriz* la bailaron con el traje correspondiente la Guy Stephan y Petipa, agradó extraordinariamente a los circunstantes y desde entonces se ha repetido innumerables veces, y siempre con un éxito asombroso. Desde el teatro ha pasado a los salones de sobresaliente.⁸⁹

Lo cierto es que sí debió de tener cierta trascendencia la ejecución de este nuevo baile porque, a finales de siglo, Cambronero recogía en su *Crónica* que “en *La linda Beatriz* bailaban la Guy y Petipa, con traje polaco, una *polca*, que les valió grandes aplausos. Se puso de moda la *Polca*” y explicaba que este baile “tenía seis partes o figuras, que eran: la salida, el paseo, el molino, la vuelta, el ritornelo y el paso bohemio”⁹⁰.

En cuanto a la escenografía pintada por Lucini un diario consideró que “siendo el baile una función destinada principalmente para el goce de los ojos, no puede disimularse ninguna omisión, ningún descuido en la parte de lujo, ostentación y maquinaria”⁹¹. Y parece que en *La hermosa Beatriz* no se descuidaron estos detalles porque para la *Revista de Teatros* la escenografía de Lucini fue “lo mejor que hemos visto en nuestros días”⁹². También se señaló que el ballet tenía “bellísimas decoraciones. La del salón del acto 2º es de un efecto nuevo y brillante”⁹³. Pérez Calvo comentó que la empresa del Circo había “presentado en este baile cuanto pudiera apetecerse en riqueza de trajes

⁸⁷ “Teatro del Circo. Primera representación de *La linda Beatriz o el sueño*”, *El Heraldo*, 11-VII-1844.

⁸⁸ “Crónica de teatros”, *El Clamor Público*, 15-X-1844; *Revista de Teatros*, 16-X-1844.

⁸⁹ “Noticias acerca del Baile”. *El Laberinto*, 1-I-1845.

⁹⁰ Carlos Cambronero: *Crónica del tiempo de Isabel II*. Madrid: La España moderna, 1896.

⁹¹ “Sección Literaria. Teatro del Circo. *La linda Beatriz*”, *El Clamor Público*, 17-VII-1844.

⁹² *Revista de Teatros*, 10-VII-1844.

⁹³ “Teatro del Circo. Primera representación de *La linda Beatriz o el sueño*”, *El Heraldo*, 11-VII-1844.

y asombrosas y hermosas decoraciones" y que Lucini había obtenido "no pequeña gloria". Entre los decorados destacaba por su "efecto singular" los que representan "la plaza pública de Gante en el 1^{er} acto; el magnífico, y nunca visto en nuestros teatros, salón de baile en el 2^o; y el jardín con grupos de árboles iluminados por innumerables luces en vasos de colores en el 3^o". Este cronista también hizo referencia a la "riqueza de trajes"⁹⁴ que se veían en el ballet.

Para el crítico de *El Clamor Público* el decorado de la plaza pública del 1^{er} acto carecía "de mérito artístico, tanto en la parte del colorido, como en la de perspectiva. Los efectos de claro-oscuro adolecen de tanta exageración que los collarines y capiteles de las columnas de la derecha, que se suponen heridos por los rayos del sol occidental, tienen un color de mazarrón de malísimo efecto". Pero sí reconoció que el salón en el que se celebraba el baile de máscaras del 2^o acto "era de muy buen gusto"⁹⁵. Sin embargo lo que menos le gustó a este cronista fue el hecho de que los cambios de escenografía se realizaran de una manera un tanto tosca y/o descuidada, en la que los mozos que se encargaban de cambiarlos y recolocarlos resultaban perfectamente visibles. Opinaba además que "en todos los teatros de alguna fama", si es que se pretendía que el del Circo formara parte de ellos, se disponía de una serie de mecanismos o "resortes" que permitían que estos movimientos pasaran más desapercibidos.

Varios diarios destacaron la importancia del desempeño de bailarines como Laborderie, Galby, Gontier y Ferrante quienes "han puesto cuanto de su parte ha estado para dar realce a tan hermoso baile y el público los ha aplaudido justamente"⁹⁶. Además se señaló que "todos han contribuido al feliz éxito del baile, especialmente Petipa"⁹⁷. Respecto al recién llegado Petipa se comentó que pocos "echaban las piernas al aire con tanta gracia como el Sr. Petipa"⁹⁸.

Según un diario de la capital "la encantadora" Galby y "la graciosa" Laborderie, "joyas de bastante mérito en el arte coreográfico, ofrecieron al

⁹⁴ Juan Pérez Calvo: "Revista de la quincena", *El Laberinto*, 15-VII-1844.

⁹⁵ "Sección Literaria. Teatro del Circo. *La linda Beatriz*", *El Clamor Público*, 17-VII-1844.

⁹⁶ Juan Pérez Calvo: "Revista de la quincena", *El Laberinto*, 15-VII-1844.

⁹⁷ "Teatro del Circo. Primera representación de *La linda Beatriz o el sueño*", *El Herald*, 11-VII-1844.

⁹⁸ "Retazos". *La Posdata*, 15-VII-1844.

público de la corte muestras de su habilidad y destreza, contribuyendo a dar realce a tan brillante espectáculo"⁹⁹. Además se comentó que ambas "desempeñaron bien su parte" durante la escena del baile de máscaras, "particularmente Laborderie, la cual tiene la misma escuela que la Guy Stephan". Aunque este cronista añadió que la Guy "eclipsó a todas en los pasos de ejecución del bailete que desempeñó con el arco y el carcaj"¹⁰⁰. Se estaba refiriendo al *Paso de Diana*.

Resulta bastante llamativo el hecho de que el cronista de *El Clamor Público* dedicara buena parte de su reseña a hablar de los protagonistas masculinos del ballet, algo que era poco frecuente en los periódicos madrileños, donde las reseñas de las actuaciones de los bailarines se resumían a veces en un par de frases como mucho. Para este crítico, Ferrante no estuvo muy acertado en el *Paso a tres* del 1^{er} acto "porque sus movimientos son duros, violentos y esforzados", aunque consideraba que

despliega en su baile gran ejecución: bate cuartas de pecho, de espalda, de costado y en todas direcciones, pero sus piernas parecen de madera; sus rodillas no tienen bastante flexibilidad para prestarse a los plegados suaves y ligeros que reclama el arte, y su cuerpo carece de aquella gracia y elegancia que tanto agradan. Su escuela es antigua y, por más que se esfuerza, no saca de su trabajo fatigoso sino escasos resultados. También le aconsejamos que no prodigue esas vueltas de molino que da al final de sus solos, porque son más propias de un volatinero, que de un bailarín de sala. Con menos fatiga creemos que el señor Ferranti(sic) daría más gusto al público, si procurase comunicar a sus ademanes más soltura y morbidez, tanto en los *tercetos* que exigen perfecta armonía entre todas las partes, como en los *pas de deux*.¹⁰¹

Este mismo crítico consideraba que aunque Gontier tenía "mejor presencia y mejor entonación en los movimientos" que Ferrante, también "se le notó alguna debilidad en las piernas y escasa ejecución en los pies" porque "en dos ocasiones perdió el equilibrio y el temblor frecuente de sus muslos en las posiciones difíciles, indican que carece de aplomo y seguridad". Todo ello motivó que, en su opinión, el *Pas de deux* que bailaba con Guy en la plaza de

⁹⁹ "Teatro del Circo", *Revista de Teatros*, 21-VII-1844.

¹⁰⁰ "Sección Literaria. Teatro del Circo. *La linda Beatriz*", *El Clamor Público*, 17-VII-1844.

¹⁰¹ "Sección Literaria. Teatro del Circo. *La linda Beatriz*", *El Clamor Público*, 17-VII-1844.

Gante “no saliera con todo el lucimiento que era de esperar”¹⁰². Sin embargo otro diario señaló que Gontier bailaba con “suma delicadeza, sobrado donaire y primoroso estilo, hijo todo de la buena escuela que ha cultivado y de las brillantes dotes que le adornan, tanto por su viveza como por su figura”¹⁰³.

Sin duda fue Guy Stephan, en el personaje de Beatriz, quien obtuvo los mayores elogios, a pesar de la reciente indisposición que había sufrido “la bella artista”¹⁰⁴ poco antes del estreno. Pérez Calvo comentó que la bailarina era “un portento” porque “al contemplarla ligera y flexible como nunca, nadie hubiera creído que acababa de salir de una indisposición”¹⁰⁵. Se dijo que Guy Stephan “estuvo inimitable, sobre todo en el paso a dos del 1^{er} acto”¹⁰⁶, “en el cual fue aplaudida con frenético entusiasmo”¹⁰⁷. Además, cada vez que se la veía en escena parecía “lindísima, más ligera, más graciosa, más flexible, más briosa”¹⁰⁸. La *Revista de Teatros* señaló que no concebían “que en el baile pueda hacerse ya más de lo que hizo la Guy”¹⁰⁹ y afirmaron con rotundidad que la bailarina “no debía de envidiar los triunfos que alcanzan en las primeras capitales de Europa la Taglioni, Elssler y Cerrito, de quienes es digna competidora”¹¹⁰.

Para otro crítico Guy “nunca se nos presentó más ligera, mas aérea” porque “parecía que atravesaba el teatro llevada por el aire y cada quiebro, cada vuelo, cada caída, cada desmayo en los brazos de su compañero tenían un significado y una expresión elocuente”. Se refería especialmente a “una vuelta en el aire que da sostenida por Gontier” con la que la bailarina “prueba la flexibilidad de sus miembros y la firmeza de su pie. El partir las distancias batiendo, el trenzar y romper el paso para caer después sobre la punta del pie, quedando clavado en el suelo, exigen no solo soltura, sino mucha fuerza muscular. Pero todavía su gracia excede a su ejecución”. Concluía explicando que podía “hacerse más con los pies, pero no es posible desplegar mayor

¹⁰² “Sección Literaria. Teatro del Circo. *La linda Beatriz*”, *El Clamor Público*, 17-VII-1844.

¹⁰³ “Teatro del Circo”, *Revista de Teatros*, 21-VII-1844.

¹⁰⁴ “Teatro del Circo. Primera representación de *La linda Beatriz o el sueño*”, *El Heraldo*, 11-VII-1844.

¹⁰⁵ Juan Pérez Calvo: “Revista de la quincena”, *El Laberinto*, 15-VII-1844.

¹⁰⁶ “Crónica de teatros”, *El Clamor Público*, 9-VII-1844.

¹⁰⁷ *Revista de Teatros*, 10-VII-1844.

¹⁰⁸ “Teatro del Circo. Primera representación de *La linda Beatriz o el sueño*”, *El Heraldo*, 11-VII-1844.

¹⁰⁹ *Revista de Teatros*, 10-VII-1844.

¹¹⁰ “Teatro del Circo”, *Revista de Teatros*, 21-VII-1844.

ligereza en los arranques, mayor voluptuosidad en las posturas académicas, mayor precisión en los batidos"¹¹¹. Debemos confesar que, aunque el cronista se esfuerza por describir las características de algunos de los movimientos que ejecutaba la bailarina, no conseguimos encontrar una equivalencia concreta con alguno de los pasos que se emplean en la técnica del ballet.

Días después del estreno se continuaba hablando de la excelente ejecución de Guy Stephan "a quien coronaron otra vez numerosos aplausos debidos a su elevado mérito artístico"¹¹² y tras las funciones que se ofrecieron en septiembre se aseguraba que "la concurrencia fue muy numerosa" y que "el público no se cansa de ver a la Guy bailar la *Polca*: sale tan bien vestida, está tan linda, tan hechicera que no puede menos de entusiasmar a cuantos la ven"¹¹³.

La hermosa Beatriz fue un ballet que alcanzó un buen número de representaciones en el Teatro del Circo ya que subió a escena en cuarenta y una ocasiones, pero solo se programó durante dos temporadas. Hemos podido comprobar que fue una obra bien recibida, cuya interpretación y producción agradó, pero el ballet no llegó a convertirse en uno de los preferidos del público madrileño como lo fueron *Gisela*, *El lago de las hadas* y *El diablo enamorado*.

Este ballet, con el título de *La linda Beatriz*, se representó en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona en 1851, protagonizado también por Guy Stephan. En esta ocasión estaba dividido en 4 actos y 9 cuadros y, aunque también fue puesto en escena por Jean Baptiste Barrez, contenía diferentes bailables respecto a la producción del Madrid, entre ellos una *Madrileña* – compuesta por Massip y ejecutada por Guy Stephan– en el 2º acto y la *Cracoviana* que también se bailaba en la producción original y que no se había incluido en la escenificación madrileña.

¹¹¹ "Sección Literaria. Teatro del Circo. *La linda Beatriz*", *El Clamor Público*, 17-VII-1844.

¹¹² "Crónica de teatros", *El Clamor Público*, 29-VIII-1844.

¹¹³ "Crónica de teatros", *El Clamor Público*, 1-IX-1844.

2.2 *Esmeralda*, una novela de Víctor Hugo llevada al ballet

En 1831 Victor Hugo (1802-85) escribió su primera novela titulada *Notre-Dame de Paris*, ambientada en el París del siglo XV. Todos los elementos de la obra, como la ambientación renacentista, amores imposibles, personajes marginados, final dramático y sus peculiares protagonistas –la gitana Esmeralda, un poeta (Gringoire), un militar (Febo), un malvado archidiácono (Claudio Frollo) y un jorobado (Quasimodo)–, convirtieron la novela en un modelo de los temas literarios del Romanticismo francés.

El 9 de marzo de 1844 se estrenaba en el Teatro de la Reina de Londres el ballet en 3 actos titulado *Esmeralda*, cuyo libreto y coreografía fueron encargados por Benjamin Lumley a Jules Perrot, quien se inspiró en la obra de Hugo. Al parecer desde la temporada anterior, y según cuenta el propio Lumley en sus memorias¹, el empresario ya tenía en mente escenificar este ballet, aunque inicialmente Perrot rechazó la propuesta por considerarlo "impracticable". Finalmente el coreógrafo cambió de opinión. Había leído y releído la novela de Hugo hasta que tuvo claro cómo presentar los personajes, ya que Perrot decidió darle un peso especial a los papeles secundarios, intensificando la interacción psicológica entre ellos, algo bastante excepcional para ese momento. Mantuvo también varias situaciones dramáticas de la novela, de las que emanaban las danzas que acompañaban a la acción, formando parte de ella de forma natural.² El ballet estaba concebido como un drama bailado, lo que permitía utilizar la danza como vehículo interpretativo con el que crear además la atmósfera deseada.

Es poco probable que Hugo participara en la adaptación de su novela para este ballet pero no es descabellado pensar que, a través de terceras personas como T. Gautier, hubiera estado al tanto de lo que Perrot pensaba hacer. En primer lugar el coreógrafo cambió el título y al pasar a llamarse *Esmeralda*, la catedral parisina de Notre Dame dejaba de ser la protagonista simbólica del ballet para centrarse en la historia de la gitana Esmeralda.

¹ Benjamin Lumley: *Reminiscences of the opera*. Londres: Hurst & Blackett, 1864, p. 85.

² Ivor Guest: *Jules Perrot. Master of the romantic ballet*. Londres: Dance books, 1984, pp. 112-15.

También se eliminaron, para hacer viable la coreografía, varios episodios de la novela como el secreto del nacimiento de Esmeralda y su tortura durante el juicio, el rescate de Quasimodo o el asalto de la catedral por los truanes. Pero sin duda la transformación más relevante fue que se eliminó el final trágico, con la muerte de la gitana al final de la obra y se optó por un final feliz en el que Febo, convertido en héroe, salvaba a Esmeralda. Resulta curioso que Perrot optara por este final ya que en muchos de los dramas románticos, como *La Sylphide*, *Giselle* o *La Péri* era habitual que la protagonista femenina muriera.

En lo que sí había participado Hugo personalmente fue en la elaboración del libreto para la ópera compuesta por Louise Bertin³, estrenada en París en 1836, también titulada *La Esmeralda*. En 1839 este mismo libreto de la ópera fue utilizado por Antonio Monticini para la elaboración de un ballet, o "azione mímica", en la Scala de Milán que estuvo protagonizado por Fanny Cerrito. Según Guest, aunque Perrot no pudo ver ni la ópera de Bertin –por encontrarse en Viena– ni el ballet de Monticini –ya que estaba en Nápoles–, a la hora de elaborar su ballet se había documentado y sin duda conocía este libreto elaborado por Hugo.⁴ De hecho, igual que habían hecho Hugo y Monticini, Perrot también optó porque en su ballet el personaje del libertino Febo se transformara en un héroe tierno y amoroso, mientras que el poeta Gringoire quedaba relegado a un papel más secundario.⁵

Siguiendo el modelo de *Ondina*, Perrot le dio un título a cada una de las cinco escenas en que dividió el ballet y de esta manera destacaba aquellos episodios del libro que se iban a escenificar. La 1ª escena era "La corte de los milagros", donde el cuerpo de baile interpretaba el *Vals del viejo París* que, coreográficamente hablando, fue "nuevo y sorprendente"⁶. Durante su ejecución los bailarines "formaban algunos cruces que se atravesaban por

³ Hija de Armand Bertin, dueño del periódico parisino *Journal des Débats*. Esta ópera en cuatro actos se estrenó en la Academia Real de Música de París con Cornélie Falcon, Adolphe Nourrit y Nicolas Levasseur en los papeles protagonistas. A pesar de la lujosa producción el estreno fue un fracaso.

⁴ Guest: *Jules Perrot...*, p. 115.

⁵ Guest: *Jules Perrot...*, p. 125.

⁶ Guest: *Jules Perrot...*, p. 118.

líneas en ángulo recto moviéndose muy ingeniosamente, el efecto visto desde arriba es excelente"⁷.

A continuación Esmeralda y Gringoire bailaban *La truandesa* o paso de carácter. Este paso a dos, en el que Grisi y Perrot hicieron gala de su compenetración en la escena, no pretendía demostrar las habilidades técnicas de los bailarines, sino que fue "novedoso y excéntrico"⁸, ya que según un periódico londinense la bailarina se le insinuaba con coquetería y cierta malicia, sin permitir que la alcanzara, "hasta que [él] se vuelve casi borracho de deleite y fascinación"⁹. Parece que la coreografía era una especie "de bolero, pero nunca una española lo ejecutó con una milésima parte de la facilidad, gracia, elegancia y precisión con que lo hizo Carlota"¹⁰. Por otra parte Perrot, que no había logrado recuperarse de una importante lesión, tampoco podía asumir grandes alardes técnicos y prácticamente se limitó a apoyar y acompañar a la bailarina.

En una de las imágenes que reproducimos a continuación encontramos a Perrot (Gringoire) arrodillado, con las manos levantadas en señal de súplica, ante Grisi (Esmeralda) quien acepta casarse con él por lástima y para salvarlo de los ladrones. En cuanto a la litografía como tal debemos señalar la idealización estética de los bailarines, sobre todo de Perrot, quien aparece representado como un verdadero adolescente, cuando en realidad el bailarín tenía entonces treinta y cuatro años.

⁷ *London Evening Standard*, Londres, 11-III-1844.

⁸ *The Morning Post*, Londres, 11-III-1844.

⁹ *The Morning Herald*, Londres, 11-III-1844.

¹⁰ *Court Journal*, Londres, 16-III-1844, en Guest: *Jules Perrot...*, p. 118.



Imagen 157. Jules Perrot y Carlotta Grisi en *La truanesa*. Litografía de J. Bouvier. V & A Museum, y en la portada de una partitura de este baile realizada por J. Brandard.

La última danza de esta 1ª escena era una *Bacanal* en la que participaban todos los truanes. *The Morning Herald* ofreció una indicación, poco frecuente, sobre el patrón coreográfico de dicha escena. Comentó que los bailarines formaban "algunos cruces, que son atravesados por el ingenioso movimiento de líneas en ángulo recto; el efecto, cuando se ve desde arriba, es excelente"¹¹.

La 2ª escena del ballet se titulaba "La noche de bodas" y se desarrollaba en la humilde vivienda de Esmeralda que ocupaba solamente el proscenio del escenario. Gringoire llegaba todo ilusionado pero enseguida la gitana le dejaba claro que solo se había casado con él por pena y que su relación iba a limitarse a acompañarla cuando ella fuera a bailar por las calles. Entonces tenía lugar un nuevo paso a dos (*Pas scénique*) en el que Esmeralda le enseñaba a bailar y a tocar la pandereta. A continuación podemos ver un grabado que reproduce este paso a dos. Al final de esta escena se producía el desagradable encuentro con Claudio Frollo, que irrumpía en la habitación de Esmeralda e intentaba abusar de ella, pero la gitana conseguía huir a través de una puerta secreta.

¹¹ *The Morning Herald*, Londres, 11-III-1844.



Imagen 158. Perrot y Grisi en la lección de baile de la 2ª escena. *Pictorial Times*, Londres, 16-III-1844.

"Flor de Lis" era el título de la 3ª escena del ballet. Para este cuadro, en el que se festejaba la boda de Flor de Lis y Febo, Perrot coreografió el *Paso de las flores*¹², un paso a tres interpretado por Adelaide Frassi –una prometedora bailarina italiana que hacía su primera aparición en Londres con el personaje de Flor de Lis– y sus damas de honor Thérèse Ferdinand y Jenny Barville. Y otro *Paso a tres* interpretado por Arthur Saint Léon (Febo), Elisa Scheffer y Adeline Plunkett, en el que el protagonismo era para el bailarín, quien "exudaba encanto masculino" y hacía gala de su gran elevación en los saltos ya que, para un diario londinense, "muchos de sus pasos [eran] prodigiosamente difíciles"¹³. Esmeralda y Gringoire aparecían en el jardín para amenizar la fiesta con sus bailes. Era entonces cuando la gitana bailaba un *Paso a dos* con Febo en el que su enamoramiento superaba la prudencia y ella rebosaba de felicidad¹⁴, mientras Flor de Lis enfurecía al percatarse de lo que estaba ocurriendo.

¹² Según Guest este paso sería conocido más adelante como el *Paso de las cestas*. Guest: *Jules Perrot...*, p. 122n.

¹³ Guest: *Jules Perrot...*, p. 121.

¹⁴ Guest: *Jules Perrot...*, p. 122.

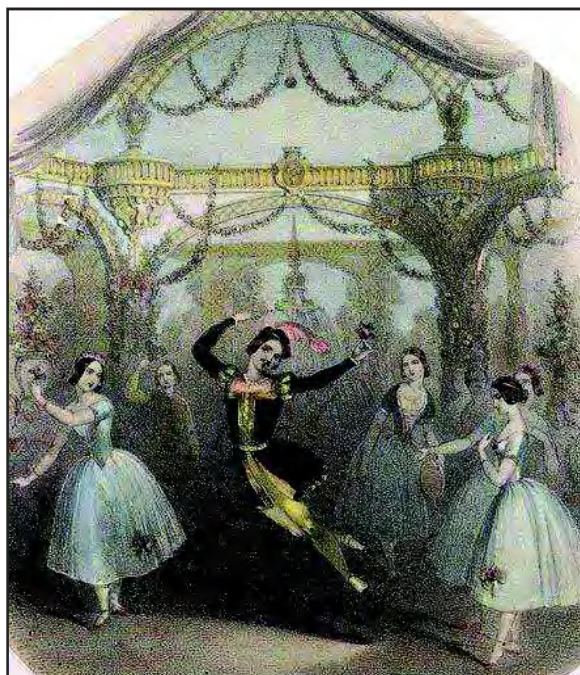


Imagen 159. Saint Léon, Frassi (izq.) Perrot (izq.) y Grisi (dcha.) en el *Paso a tres* de la 3ª escena. J. Brandard. V & A Museum.

La 4ª escena llevaba por nombre “Amor y celos” y estaba compuesta por encuentros pantomímicos entre varios personajes hasta la supuesta muerte de Febo. Al inicio de la 5ª escena, titulada “La fiesta de los locos”, Esmeralda era conducida a prisión donde rechazaba la ayuda de Frollo. A continuación podemos ver el grabado que se conserva de la danza que ejecutaba el cuerpo de baile durante esta escena. Aquí se puso de manifiesto la importancia de la multitud por cómo fue utilizado el cuerpo de baile por Perrot ya que, además de representar a los ciudadanos de París, aportaba un “impresionante realismo y sus reacciones añadían color y emoción a los dramáticos acontecimientos”¹⁵ que casi conducen a Esmeralda a la muerte.

¹⁵ Guest: *Jules Perrot...*, p. 123.



Imagen 160. *La fiesta de los locos*. *Illustrated London News*, 16-III-1844.

Tras el estreno, el crítico del *Times*, describió el ballet como un "modelo de construcción de ballet" porque "nunca había visto tanta habilidad para seleccionar y arreglar las partes dramáticamente eficaces como en este ballet". También señaló que, aunque los episodios y el "desenlace de la novela están alterados", la forma en la que se han combinado la pantomima y la acción "merece elogios sin reservas"¹⁶. Otro crítico señaló que "la acción no se interrumpía con la introducción de demasiadas danzas, no existen los aburridos intervalos entre las escenas, y los artistas utilizados están llenos de gracia e inteligencia"¹⁷.

Cuando el italiano Cesare Pugni (1802-70) creó la partitura de *Esmeralda* ya llevaba tiempo componiendo ballets¹⁸ y, aunque todavía no era muy conocido, desde la temporada anterior colaboraba estrechamente con Perrot en Londres. Para este coreógrafo ya había creado *Ondina* y *Le délire d'un peintre*. A lo largo de su carrera también compondría ballets para Paul Taglioni, Arthur Saint-Léon y Marius Petipa. La música de Pugni causó

¹⁶ *The Times*, Londres, 11-III-1844, en Cyril Beaumont: *Complete book of ballets*. Londres: Ex Libris, 1951, p. 299.

¹⁷ *London Evening Standard*, Londres, 11-III-1844.

¹⁸ Al parecer su primer ballet lo compuso en la década de 1820 en la Scala de Milán. En Bruce R. Schueneman: *Minor ballet composers*. Nueva York: Haworth Press, 1997, p. 67.

reacciones de todo tipo ya que fue calificada desde "muy mala"¹⁹ a "agradable", pasando por "graciosa y bailable"²⁰. Sin embargo *The Morning Post* se extendía un poco más en sus comentarios y señalaba que la partitura había sido "muy descriptiva y característica de principio a fin. El aire de *La truandesa*, la transición lastimera cuando doblan las campanas anunciando el final del día, la encantadora instrumentación de violonchelo en el 3^{er} cuadro, así como las espirituales danzas corales, son ejemplos de talento infinito"²¹.

Para la prensa londinense los decorados del ballet fueron "extremadamente buenos"²² y efectivos e incluso "espléndidos"²³. William Grieve, diseñador habitual del teatro londinense entre 1829-44, firmaba la escenografía, y la maquinaria estaba dirigida por Sloman. Para un diario, la 1^a escena presentaba "una romántica vista del viejo París, todavía más pintoresca por los ocupantes del escenario, la banda de gitanos"²⁴. Según Guest, el decorado para la 3^a escena ("Flor de Lis") fue uno de los más efectivos del ballet y representaba un espléndido jardín, donde se iba a celebrar la fiesta de la boda de Flor de Lis y Febo, que aparecía decorado con "guirnalda de flores colgando de los árboles, y el follaje de color verde se iluminaba con la luz de innumerables lámparas"²⁵. En la litografía que se conserva del *Paso a tres* de esta escena, y que ya hemos visto anteriormente, podemos observar precisamente la decoración a base de guirnalda. La 5^a y última escena recreaba la orilla del Sena a la luz de la luna con "la prisión a la derecha y las torres de Notre Dame a lo lejos"²⁶.

¹⁹ *The Athenaeum*, Londres, 16-III-1844.

²⁰ *The Illustrated London News*, Londres, 16-III-1844.

²¹ *The Morning Post*, Londres, 11-III-1844.

²² *London Evening Standard*, Londres, 11-III-1844.

²³ *The Athenaeum*, Londres, 16-III-1844.

²⁴ *The Illustrated London News*, Londres, 16-III-1844.

²⁵ Guest: *The romantic ballet in England*. Middletown: Wesleyan University Press, 1972, p. 104.

²⁶ Beaumont: *Complete book...*, p. 298.



Imagen 161. Esmeralda desprecia la salvación que le ofrece Claudio Frollo. Ilustración de A. Charlemagne. Museo Bakhrushin de Moscú.

Hay que señalar que tanto la 2ª como la 4ª escena del ballet –que escenográficamente no aportaba nada especial²⁷–, se desarrollaban en el proscenio del escenario. Esto era así para facilitar la transformación de los decorados que aparecían en los cuadros que sí ocupaban la totalidad de la escena y, de esta manera, no era necesario interrumpir la acción ni realizar descansos innecesarios.

El "costoso e impecable vestuario"²⁸ fue realizado por Bradley y Palmer, bajo la habitual supervisión de Mme. Copère. Sobre éste se comentó que era:

de la variedad más excelente; los trajes salvajes y pintorescos de los gitanos, los ricos ropajes de los nobles de la corte de Louis, y el peculiar vestuario de los militares de la época, muestran admirablemente la capacidad del *costumier*, y lo convierten en todos los aspectos uno de los ballets más brillantes que se ha producido.²⁹

Guest añadió que las mujeres asistentes al baile de Flor de Lis (3ª escena) aparecieron "todas vestidas de raso blanco bordado en plata"³⁰. Esta

²⁷ *The Illustrated London News*, Londres, 16-III-1844.

²⁸ *The Athenaeum*, Londres, 16-III-1844.

²⁹ *Bell's New Weekly Messenger*, Londres, 10-III-1844.

³⁰ Guest: *The romantic ballet in England...*, p. 104.

aparente uniformidad de vestuario puede recordarnos a las características escenas de *ballet blanc* presentes en muchos ballets románticos pero no debemos olvidar que en esta escena de *Esmeralda* participaban los invitados a la boda, personajes totalmente reales, y no seres fantásticos.

Gracias a los diferentes documentos iconográficos que se conservan de las sucesivas escenificaciones del ballet podemos observar cómo se fue acortando progresivamente el largo del tutú de Esmeralda, que además solía aparecer adornado con pequeñas monedas doradas. En las imágenes de Grisi o Elssler el tutú sobrepasa ampliamente la rodilla mientras que en la foto de Matilde Kschessinskaya, que veremos más adelante, el tutú llega a la altura de la mitad del muslo, dejando completamente visible la rodilla. Por otra parte, resulta evidente que el personaje de Claudio Frollo, por su cargo eclesiástico, debía llevar sotana.

El ballet fue protagonizado por:

Personaje	Intérprete
Esmeralda	Carlotta Grisi
Flor de Lis	Adelaide Frassi
Aloisa , su madre	Mme Copère
Diana y Beranger , compañeras de Flor de Lys	Thérèse Ferdinand y Jenny Barville
Febo	Arthur Saint-Léon
Claude Frollo	Louis-François Gosselin
Pierre Gringoire , el poeta	Jules Perrot
Quasimodo , campanero de Notre-Dame	Antoine Louis Coulon
Clopin Trouillefou	Gouriet
Truanes	Venafra, Baraschini y Bertram

La imagen del personaje de Esmeralda se ha presentado generalmente, incluso en ilustraciones de la propia novela, acompañada por una cabra. De hecho, algunas bailarinas que interpretaron este personaje fueron retratadas junto a este animal. Incluso hoy en día, en producciones como la del ballet del Teatro Bolshoi de Moscú³¹, Esmeralda hace su primera aparición en escena

³¹ Puede verse en https://www.youtube.com/watch?v=1ArH_xKWpoo, minuto 22, (consultado 23-V-2016).

con este animal. Sin embargo, en el estreno londinense Grisi no llegaba con ninguna cabra³². Como veremos más adelante, en la versión escenificada en el Teatro del Circo también hubo cabra.



Imagen 162. Grabado de Esmeralda en *Oeuvres de Victor Hugo*, 1874. Biblioteca Nacional de Francia. Retrato anónimo de Cerrito como Esmeralda, 1844. Biblioteca Nacional de Francia. Ilustración de Esmeralda en *Notre Dame de Paris*³³, 1882.

Tras el estreno se comentó que tanto la ejecución como la interpretación de Grisi del personaje de Esmeralda "recibió grandes elogios"³⁴ porque logró "una de las representaciones con el mayor encanto concebible"³⁵ y la bailarina se convirtió en la personificación ideal de la Esmeralda actuando "con una coquetería maravillosa" como la "actriz mayúscula que es"³⁶. Para el crítico del *Times*, Grisi combinaba en su personaje "la picardía inocente de Cerrito, la coquetería de Elssler y la poesía tranquila de Taglioni. Sin embargo, todo estaba tan en sintonía como para producir una representación perfecta de la gracia, de la tierna y apasionada Esmeralda"³⁷. Para el mismo periódico, en su interpretación de la 4ª escena del ballet, Grisi destacó "no sólo por lo que había hecho, sino por lo que *no había* hecho, reafirmandola como una artista

³² Guest: *Jules Perrot...*, p. 118n.

³³ En Alfred Barbou: *Victor Hugo and his time*. Londres: Sampson Low, 1882.

³⁴ *Bell's New Weekly Messenger*, Londres, 10-III-1844.

³⁵ *The Examiner*, Londres, 23-III-1844.

³⁶ *London Evening Standard*, Londres, 11-III-1844.

³⁷ *The Times*, Londres, 11-III-1844, en Beaumont: *Complete book...*, p. 299.

de primer orden"³⁸. Otro diario explicó que la Esmeralda de Grisi fue "un compendio de alegría, vivacidad, amor y benevolencia"³⁹, demostrando además "una cierta melancolía en su alegría"⁴⁰. Por estas opiniones podemos deducir que, gracias a la experiencia escénica, la bailarina había ido mejorando y desarrollando sus dotes interpretativas desde que se estrenó en *Giselle* en 1841. Aunque veremos que no pudo igualar la capacidad dramática de Elssler que seguía siendo todavía superior a la de Grisi.

Otra gran intérprete del personaje de Esmeralda fue Fanny Elssler que debutó en el papel, también en Londres, solo unos meses después del estreno absoluto del ballet. Fue elogiada especialmente por su interpretación dramática "muy superior intelectualmente" a la de Grisi y con "un sentimiento y una pasión mucho más marcados"⁴¹. Este ballet se convertiría en una de sus grandes interpretaciones, hasta el punto que la bailarina lo escogió para su función de despedida de Moscú en 1851. Beaumont recoge una anécdota transmitida por el Príncipe Egalytchev, testigo ocular en la escena. Al final del 1^{er} acto le fueron arrojados al escenario unos trescientos ramos de flores, que la Elssler utilizó como sofá en la 1^a escena del 2^o acto, que como sabemos se desarrollaba en la habitación de la gitana. En esta escena Esmeralda solía escribir con tiza sobre una pared el nombre de su amado, Febo, pero en lugar de cumplir con lo establecido, esa noche la bailarina escribió "Moscú" en caracteres cirílicos, lo que desató una ovación que parecía interminable.⁴²

³⁸ *The Times*, Londres, 6-V-1844, en Guest: *Jules Perrot...*, p. 122.

³⁹ *The Morning Herald*, Londres, 11-III-1844, en Guest: *Jules Perrot...*, p. 124.

⁴⁰ *The Athenaeum*, Londres, 16-III-1844.

⁴¹ Ivor Guest *Fanny Elssler*. Middletown: Wesleyan University Press, 1970, p. 211.

⁴² Beaumont: *Complete book...*, p. 300.



Imagen 163. Fotografía de Grisi en 1853 y dibujo de Elssler por P. Bürde. Biblioteca Nacional de Austria. Ambas en el personaje de Esmeralda.

Un año después del estreno londinense del ballet Grisi introdujo dos de las variaciones de Esmeralda en un nuevo ballet que Joseph Mazilier estrenó en París titulado *Le diable à quatre*. Este ballet sería representado en el Teatro del Circo de Madrid en 1848.

La italiana Adelaide Frassi hacía su primera aparición en Londres con el personaje de Flor de Lis y para un diario resultó una bailarina "muy bonita, muy agraciada y poseedora, hasta cierto punto, de la agilidad de Cerrito"⁴³, aunque se comentó que no "demostró mucha expresividad"⁴⁴. Sin embargo otro cronista aventuraba que la bailarina "por la combinación de su juventud y belleza causaría gran sensación"⁴⁵ en Londres. Parece que, después del estreno, y "libre del nerviosismo de su primera aparición" la bailarina pudo desplegar mejor sus recursos artísticos, aunque reconocían que "su pantomima debía igualar a su baile"⁴⁶ para obtener más éxito.

Encontramos también en el elenco a Jenny Barville, que también se presentaba por primera vez en Londres, y a Thérèse Ferdinand que fue calificada como "una de las mujeres más bonitas que había bailado en el teatro

⁴³ *The Illustrated London News*, Londres, 16-III-1844.

⁴⁴ *London Evening Standard*, Londres, 11-III-1844.

⁴⁵ *The Morning Post*, Londres, 9-III-1844.

⁴⁶ *The Morning Post*, Londres, 13-III-1844.

desde hacía varias temporadas"⁴⁷. La ejecución de ambas bailarinas del *Paso de las flores* fue calificada como encantadora.⁴⁸ Tanto Ferdinand como Barville trabajaron más adelante en el Teatro del Circo donde precisamente Ferdinand interpretó a Flor de Lis en el estreno madrileño del ballet en 1845.

Perrot no solo recibió alabanzas por su labor como coreógrafo del ballet sino también por su interpretación de Gringoire en la que destacó "su pantomima inimitable"⁴⁹. A pesar de haberlo convertido en un personaje menor, Perrot lo representó con una

combinación perfecta de humor y patetismo, reflejando a un compasivo hombre normal que posee bondad natural –un fuerte contraste con el típico héroe de ballet al que el público estaba acostumbrado–, también un humor pícaro salpicado con toques de tristeza en una mezcla que sólo los verdaderos comediantes pueden lograr. Su presencia siempre enfatizaba el curso de la acción.⁵⁰

Según Guest, si Perrot hubiera interpretado el papel de Febo habría logrado un personaje más completo que el que había interpretado Saint-Léon quien obtuvo sus aplausos, principalmente, por su espectacular baile viril y por su dominio técnico en el que destacaron "sus sorprendentes giros sin sombra de fracaso"⁵¹ y su gran elevación en los saltos⁵², porque "saltó y giró tan diestramente como siempre"⁵³. Para *The Athenaeum* el bailarín volaba "arriba y abajo del escenario, aún con mayor vigor y flexibilidad que los últimos años"⁵⁴.

Beaumont señala que, a pesar de las grandes oportunidades interpretativas que el ballet ofrecía para la bailarina protagonista, *Esmeralda* causó una impresión poco duradera en países como Inglaterra, Francia e Italia. Sin embargo, cuando llegó a Rusia, este ballet se estableció enseguida en el repertorio y se hizo inmensamente popular, además de ser revivido y adaptado repetidamente. En enero de 1849 el propio Perrot fue el encargado

⁴⁷ *Bell's New Weekly Messenger*, Londres, 10-III-1844.

⁴⁸ *Bell's New Weekly Messenger*, Londres, 10-III-1844.

⁴⁹ *London Evening Standard*, Londres, 11-III-1844.

⁵⁰ Guest: *Jules Perrot...*, p. 125-26.

⁵¹ *London Evening Standard*, Londres, 11-III-1844.

⁵² Guest: *Jules Perrot...*, p. 126.

⁵³ *Bell's New Weekly Messenger*, Londres, 10-III-1844.

⁵⁴ *The Athenaeum*, Londres, 16-III-1844.

de la puesta en escena de *Esmeralda* en San Petersburgo, protagonizada en esta ocasión por Fanny Elssler. Cesare Pugni hizo una revisión de su partitura original para esta nueva producción.



Imagen 164: Elssler y Perrot en *La Esmeralda*. San Petersburgo, 1849.

Más adelante fue Marius Petipa quien realizó varias versiones del ballet, por ejemplo en 1886 –con una nueva revisión musical y añadidos de Ricardo Drigo–, con la italiana Virginia Zucchi como Esmeralda o en 1899 con Matilde Kschessinskaya en el rol protagonista.



Imagen 165. Virginia Zucchi (1886) y Matilde Kschessinskaya (1899) ambas como Esmeralda. Museo de Teatro y Música de San Petersburgo.

2.2.1 *La Esmeralda* estrenada en Madrid a beneficio de Guy Stephan

En marzo de 1845 el gobierno español le había otorgado a Victor Hugo la medalla de Carlos III. Es posible que este hecho influyera para que, a los pocos meses, José de Salamanca o Jean Antoine Petipa decidieran representar en Madrid precisamente un ballet basado en una novela del escritor francés, aunque en el Teatro del Circo ya se había representado, un año antes, una ópera basada en otra famosa obra de Hugo⁵⁵, el *Ernani* de Verdi. Así que, el 18 de noviembre de 1845, se estrenaba en el Teatro del Circo el ballet *La Esmeralda*, en una función a beneficio de Guy Stephan.

La relación de Hugo con España venía desde su infancia ya que su padre, Léopold Hugo, había sido un militar destacado de Napoleón y entre 1811-12 estuvo destinado en España. Por lo que el escritor vivió con su familia durante un año en Madrid y tanto él como su hermano Eugène ingresaron en una residencia/internado que los escolapios tenían en el colegio de San Antón y que los franceses habían convertido en un "seminario de nobles". Según afirma Iranzo, Hugo se inspiró posteriormente en varias personas que conoció durante su estancia en este colegio para crear algunos personajes de sus obras. Por ejemplo "un enano empleado de dicho colegio vino a ser el modelo físico de Quasimodo, el jorobado de *Nuestra Señora de París*"⁵⁶.

El encargado de la puesta en escena madrileña fue Jean Antoine Petipa, que además interpretó el personaje de Quasimodo. El coreógrafo estaba al tanto de las novedades coreográficas que se producían en Europa y, por supuesto, conocería el éxito que había tenido el ballet estrenado en Londres el año anterior. Cuando Petipa padre llegó al Teatro del Circo era ya un experimentado coreógrafo y maestro de baile que había trabajado en diferentes ciudades Europeas –Marsella, Lyon, Burdeos y Bruselas– y, junto a

⁵⁵ El *Hernani* de Victor Hugo se había representado por primera vez en Madrid, como obra dramática, en agosto de 1836 en el Teatro del Príncipe. Víctor Sánchez: *Verdi y España*. Madrid: Akal, 2014, p. 27.

⁵⁶ Carmen Iranzo de Ebersole: "El alma de España en Giuseppe Verdi y Victor Hugo", Actas del IV Congreso Internacional de Hispanistas. Vol. 1. 1982, p. 459.

Eugène Hus, habían sido los responsables de provocar nuevos cambios en el mundo coreográfico, ya que

nutridos por las ideas de Noverre, empapados por las obras de Dauberval y Gardel, enriquecidos por múltiples experiencias a través de toda Europa, estos dos maîtres de ballet [Petipa y Hus] permitieron que el público de Bruselas asumiera la difícil transición entre el Antiguo régimen y el naciente ballet romántico (...). Gracias a sus talentos pedagógicos, prepararon a las generaciones futuras para integrarse en la futura corriente académica.⁵⁷

Podemos afirmar que el libreto de *La Esmeralda* utilizado en Madrid es prácticamente una traducción del original inglés, a excepción del 3^{er} cuadro ("Flor de lis"), que tiene bastantes diferencias. Además existen otras pequeñas divergencias. Algunas de ellas parecen más bien motivo de la traducción, como al final del 1^{er} cuadro donde, según el original, Febo le entrega a Esmeralda un chal o pañuelo mientras que en la versión española dice "banda", o cuando Febo le reclama a Esmeralda "un beso" a cambio de su chal y en el libreto español solo la abraza. Aunque en este caso el cambio es comprensible ya que hay que recordar que la censura prohibía besar a las bailarinas, actrices o cantantes en escena.⁵⁸

En el 2^o cuadro de la versión madrileña encontramos una frase curiosa de Gringoire que no aparece en el original. Ocurre cuando Esmeralda le asegura al poeta que solo se ha casado con él "para librarle de la muerte" y le dice: "solo puedo darte mi amistad, mi corazón jamás". Además le deja claro que a partir de entonces "debe seguirla a todas partes, protegerla y ayudarla en sus cantos y en sus danzas acompañándola con la pandereta". Cuando la gitana se ofrece para impartirle una lección de baile, Gringoire se avergüenza y dice: "¡cómo! ¿Un poeta, un filósofo descender a tan innoble ejercicio?... No es posible", aunque finalmente Esmeralda le convence. Este comentario podría ser un aporte personal del propio traductor del libreto ya que, además de no aparecer en el original, sabemos la opinión tan negativa que solía tener

⁵⁷ Jean-Philippe Van Aelbrouck: *Dictionnaire des danseurs à Bruxelles de 1600 à 1830*. Lieja: Mardaga, 1994, p. 23. El autor cita entre los alumnos de Petipa en Bruselas a sus hijos Lucien y Marius, a Emile Rouquet, a Louis y Josephine Murat y a Angélica Martin, p. 41.

⁵⁸ Sobre este tema ver el capítulo dedicado a *La Ondina* y el problema que tuvo Marius Petipa por besar a Guy Stephan en el escenario.

la sociedad de la época respecto a los hombres que se dedicaban profesionalmente al baile.

Hay que recordar que los libretos franceses para ballet eran generalmente bastante extensos, prácticamente como pequeñas obras literarias. Por ello sorprende que en la versión madrileña existan algunas escenas que están descritas de forma algo más detallada que en el original inglés, incluso aparecen en ellas algunos diálogos cortos. Un ejemplo de esto lo encontramos en el 3^{er} cuadro, que en la versión de Madrid ocupa todo el 2^o acto, y es donde existen además mayores diferencias respecto al original. Según la versión londinense las jóvenes preparan guirnalda para adornar el jardín, mientras que la versión madrileña dice que "toman parte en sus bailes". Hay que recordar que la puesta en escena de Madrid incluía una danza más en este cuadro que la escenificación original. También se indica que Febo le da un regalo de boda a Flor de lis, cosa que no aparece en la versión inglesa. Por último, la escena termina de manera completamente diferente ya que, en la versión española, se deja claro que el matrimonio entre Flor de Lis y Febo ya no es posible y, además, los acontecimientos están mucho más desarrollados que en la original:

Libreto versión de Madrid	Libreto versión original de Londres
Esmeralda se quita de los hombros la banda y cuando se preparara a hacer con ella graciosas actitudes, Flor de lis se la quita de las manos exclamando "esta banda es mía, ¿quién os la ha dado?". Esmeralda no titubea en su respuesta "Febo". Flor de Lis no da fe a las palabras de la gitana; pregunta al capitán y la confusión y embarazo de este le dicen más de lo que quisiera saber. Flor de Lis tira al suelo la banda y se arroja en los brazos de su madre. Febo se acerca a Esmeralda y recatándose cuanto le es posible, dice en voz baja "mi corazón es tuyo (...). Gandelaurier anuncia a los caballeros allí presentes que el himeneo es ya imposible a causa de la conducta desarreglada del capitán Febo, y les	Esmeralda baila con Gringoire, y para demostrarle a Febo que todavía lo ama. le muestra el chal que le había entregado. Flor de Lis avanza hacia delante, le arrebató el chal a Esmeralda y, reprochándole a su amante la infidelidad, cae desmayada al suelo. Se la llevan. Mientras tanto Gringoire, protegiendo a Esmeralda de la furia de los invitados se la lleva, seguido, tras un momento de vacilación, por Febo.

ruega que por el honor de su nombre, nunca manchado, arrojen de aquel sitio a la gitana. Los caballeros se aprestan a cumplir los deseos de Gandelaurier, pero la gitana y Gringoire desaparecen, protegidos por el capitán Febo que toma resueltamente su defensa.	
---	--

Lo mismo ocurre en el 4º cuadro, en el que la versión del Teatro del Circo describe de forma más detallada tanto el arresto de la gitana como los celos incontrolables de Frollo hacia Esmeralda cuando la ve junto a Febo:

Libreto versión de Madrid	Libreto versión original de Londres
Claudio Frollo, testigo de la escena, es víctima de tormentos más horribles que los del infierno; frenético y delirante se adelanta con el puñal sobre las cabezas de ambos amantes (...).	Frollo incapaz de contener sus celos, salta sobre los dos amantes, puñal en mano.

En el mismo final del ballet, en el 5º cuadro, también resulta más prolijo el libreto de la escenificación madrileña, sobre todo después de que Quasimodo acabe con Frollo. Además es en este momento donde se incluyó tanto un *Paso a cuatro* como el *Ole* o *paso español* que interpretaba Guy Stephan. Ninguna de estas danzas figuraban en la versión original ni tampoco el libreto especifica que se bailara alguna otra:

Libreto versión de Madrid	Libreto versión original de Londres
Aplaude el pueblo la acción de Quasimodo; pero éste, insensible y sordo a las aclamaciones del entusiasmo popular, se retira y se coloca en un punto desde el cual contempla con dolorosas miradas la felicidad de la gitanilla en los brazos del capitán. Alegría general; marcha triunfante de Esmeralda. Danza de los locos y paso español de Esmeralda.	El ballet concluye con la multitud regocijándose de liberación Esmeralda.

Sin embargo en la 1ª escena del ballet sucede lo contrario de lo que estamos comentando porque la versión inglesa es un poco más descriptiva que la madrileña en lo que se refiere a la celebración del matrimonio entre Esmeralda y Gringoire, ya que explica la tradición de los gitanos de "romper el cántaro" (o la olla) para que la unión sea válida. Esto no aparece en el libreto de Madrid que es más escueto en este punto.

Libreto versión de Madrid	Libreto versión original de Londres
Se verifica enseguida la ceremonia del matrimonio, a la usanza de los gitanos, y se baila en honor de tan singular enlace.	Esmeralda le entrega a Gringoire una olla de barro y le pide que la tire al suelo. Cuando ésta se rompe en fragmentos, Clopin otorga su bendición a la joven gitana y su marido, que se unen a los bailes con los que se celebra el matrimonio.

Por otra parte, hay ciertos rasgos de la personalidad de Quasimodo que aparecen más especificados en el libreto de Madrid. Por ejemplo, en el 2º cuadro se señala que "ama a Esmeralda", mientras que en la versión inglesa no lo especifica, aunque se intuye. Por otra parte, y para justificar que durante esta misma escena el campanero no defienda a la gitana de la brutalidad de Frollo, se afirma que "esa instintiva sumisión, aquella deferencia brutal que ha consagrado a Claudio Frollo desde la niñez" le hacen permanecer inmóvil. En la versión original esta aclaración tampoco aparece. Por cierto, que en la puesta en escena madrileña se presenta a una Esmeralda valiente que se defiende sola con su daga del ataque de Frollo mientras que en la versión inglesa se indica que la gitana intenta llamar a Gringoire para que la ayude.

Ya hemos comentado que en la versión original la primera aparición de Esmeralda se producía sin la cabra, al parecer esto fue una incorporación posterior, pero la entrada de Esmeralda en la escenificación del Teatro del Circo sí que fue acompañada por una cabra. Ramón de Navarrete comentó con ironía en su reseña que "solo la cabra no justificó las esperanzas que el público había concebido, mostrándose más gastronoma, que anhelosa de laureles"⁵⁹.

⁵⁹ Ramón de Navarrete: "Crónica de Madrid", *El Herald*, 23-XI-1845.



Imagen 166. Grabado que acompañaba una partitura publicada en *La Ilustración*, Madrid. 7-II-1852.

El libreto⁶⁰ del ballet escenificado en Madrid señala que se utilizó la música original de Pugnini pero, como era habitual en algunas producciones del Teatro del Circo, se incorporaron varias piezas de música nueva. Johann Daniel Skoczdoopole realizó la instrumentación del *Paso a dos* del 2º acto y compuso el *Paso español* del 3º, mientras que el *Vals* y el *Paso a tres*, también del 2º acto, eran de Vincezo Bonetti y Cepeda respectivamente. Luis Rodríguez de Cepeda, conocido como Luis de Cepeda, nació en 1819. Fue un músico secundario que descubrió a Tomás Bretón (1850-1923) cuando pasó por Salamanca invitándole a trasladarse a Madrid. En 1853 Cepeda trabajaba en el Teatro de Valencia donde recibió un beneficio el 1 de julio en el que se interpretaron varias piezas suyas, como la *Polca-mazurca Fanny Elssler*, la *Polca Ámsterdam* o *El carnaval de París*.⁶¹

Apenas quince días después del estreno ya se comercializaba en el almacén de Carrafa la partitura del *Vals de la locura*, “bailado con extraordinario aplauso en el baile *La Esmeralda* por Guy Stephan y Petit-Pas(sic)”⁶². Podemos deducir que este baile se hizo popular con gran rapidez.

Lo primero que nos llama la atención al fijarnos tanto en la música como en los bailables es que la producción de Madrid tenía más danzas que la

⁶⁰ BNE, T/25166.

⁶¹ Según el cartel que puede verse en <http://parnaseo.uv.es/carteles/imagencartel2.asp?id=0632.jpg>.

⁶² *El Español* 9-XII, *Diario de Madrid*, 12-XII y *El Heraldo*, 16-XII-1845.

original, que, como sabemos, tenían evidentemente coreografía nueva a cargo de Petipa padre. Aunque el *Paso español (Ole)* bailado por Guy pudo haber sido compuesto Victorino Vera, como ocurrió con el *Jaleo de Jerez*, no tenemos información que nos permita precisar este hecho. También observamos que aunque en el 2º acto de ambas versiones el personaje de Febo interpreta un *Paso a tres*, el de la versión madrileña tiene música diferente, compuesta por Luis Cepeda. Lamentablemente no tenemos detalles o comentarios que nos permitan hacernos una idea de cómo podían ser los bailes que se interpretaron en *La Esmeralda* representada en Madrid, a excepción de un crítico que destacó escuetamente la "novedad de algunos pasos"⁶³ del 2º acto.

	Bailes versión de Madrid	Bailes versión original de Londres
1 ^{er} acto	<ul style="list-style-type: none"> -<i>Bailable general</i> (cpo. de baile) -<i>Paso a tres</i> (Delestre, Benard y Charvet) -<i>Truandesa</i> (Esmeralda y Gringoire) -<i>Bailable general</i> (cpo. de baile) -<i>Lección de baile</i> (Esmeralda y Gringoire) 	<ul style="list-style-type: none"> -<i>Vals del viejo París</i> (cpo. de baile) -<i>Truandesa</i> (Esmeralda y Gringoire) -<i>Bacanal</i> (cuerpo de baile) -<i>Paso a dos o Lección de baile</i> (Esmeralda y Gringoire)
2º acto	<ul style="list-style-type: none"> -<i>Bailable</i> (cpo. de baile y Flor de Lis y sus amigas) -<i>Paso a dos</i> (Esmeralda y Gringoire) -<i>Paso a tres</i> (Febo, Flor de Lis y otra bailarina) -<i>Vals de la locura</i> (Guy y Petipa) 	<ul style="list-style-type: none"> -<i>Paso de las flores</i> (Flor de Lis y sus amigas) -<i>Paso a tres</i> (Febo y dos mujeres) -<i>Paso a dos</i> (Esmeralda y Febo)
3 ^{er} acto	<ul style="list-style-type: none"> -<i>Paso a cuatro</i> (Flor de Lis y Delestre con Gringoire y Petipa) -<i>Paso español (Ole)</i> (Guy) 	El libreto no señala la existencia de danzas en este acto, pero posiblemente sí hubiera algún final bailado, aunque no se especifica.

El libreto de Madrid nos ofrece algunas indicaciones sobre los lugares en los que van sucediendo las acciones, lo que nos permite hacernos una idea de lo que la escenografía debía representar, además de constatar algunas pequeñas diferencias respecto a los decorados del estreno. En el 1^{er} cuadro

⁶³ Velaz de Medrano: "Revista Musical", *El Español*, 23-XI-1845.

indica "Plaza pública; entrada a la corte de los milagros, anochece". En el 2º dice "cuarto en un antiguo claustro habitado por Esmeralda", sin embargo en la producción original solo se señala "una pequeña cámara abovedada con un pequeño sofá, una mesa y una silla", sin especificar si la modesta habitación se encuentra en un claustro. El 3º cuadro tiene lugar en un "jardín adornado para una fiesta en el palacio de Gandelaury". El 4º simplemente dice "casa pobre", de esta forma es posible que se evitaran el tener que construir el decorado de "una ventana abierta sobre el río" y tampoco especifica que es de noche, como sí hace el original. El 5º y último cuadro señala "vista de la catedral de París; a un lado la entrada a una prisión". De nuevo se evita en Madrid situar la escena "a orillas del Sena" como hace la versión inglesa.

Como era habitual, en los ballets realizados en el Teatro del Circo el vestuario era de Manuela Fariñas y Lorenzo Paris. La prensa destacó el lujo⁶⁴ y "la propiedad de los trajes"⁶⁵ y que habían sido "acomodados a lo que la época requería"⁶⁶.

El ballet estuvo protagonizado en Madrid por:

Personaje	Intérprete
Esmeralda	Marie Guy Stephan
Flor de Lis	Teresa Ferdinand
Pierre Gringoire , el poeta	Pierre Massot
El capitán Febo	Frederic Montassu
Claude Frollo	Hipólito Monet
Quasimodo , campanero de Notre-Dame	Jean Antoine Petipa
Clopin Trouillefou	Alessandro Capuzzo
Aloisa , madre de Flor de Lis	Josefa Clerici
Diana y Beranger , amigas de Flor de Lis ⁶⁷	----
Pueblo, truanes, mendigos, damas y soldados	Cuerpo de baile

Guy Stephan se enfrentaba a un nuevo reto como bailarina porque era la primera vez que interpretaba el papel de Esmeralda, aunque tenía la ventaja de conocer otras coreografías de Perrot porque había participado en el

⁶⁴ "Gacetilla de la capital", *El Heraldo*, 20-XI-1845

⁶⁵ "Crónica de Teatros", *El Clamor Público*, 23-XI-1845.

⁶⁶ "Revista Teatral", *El Español*, 24-XI-1845.

⁶⁷ Es posible que estos personajes fueran interpretados por Clotilde Charvet y Petra Alegría.

estreno de otros ballets escenificados en Londres por este coreógrafo. Sin embargo, dentro de los protagonistas del ballet encontramos a Therese Ferdinand, primera bailarina del Teatro del Circo, que sí formó parte del elenco original del estreno londinense del ballet y que ahora interpretaba un personaje más importante. Ferdinand provenía del Gran Teatro de Nantes, donde trabajó como segunda bailarina entre 1839-43. En este teatro había coincidido con Marius Petipa, que figuraba como primer bailarín, y precisamente con él bailó varias coreografías como el *Paso a tres* de *Robert le diable*.

En el libreto madrileño observamos que el bailable correspondiente al *Paso a tres*, o *de las flores* en la versión inglesa, es interpretado por Ferdinand (Flor de Lis), Clotilde Charvet y Petra Alegría, por tanto nos inclinamos a pensar que sean estas bailarinas las intérpretes de Diana y de Beranger, amigas de Flor de Lis, aunque no figuren como tales en el libreto. Clotilde Charvet fue segunda bailarina del Teatro del Circo entre 1845-47 y anteriormente también había trabajado en el Gran Teatro de Nantes (1842-43) donde coincidió con Marius Petipa. Petra Alegría era una bailarina joven y prometedora que aparece como "niña" en los elencos del Teatro del Circo desde 1842. Por otra parte, el personaje de la madre de Flor de Lis fue interpretado por Giuseppa Clerici, que se convertiría en toda una veterana en las filas de Teatro del Circo, pues figura como integrante de la compañía de baile desde 1842 a 1850, momento en el que pasó a formar parte de la compañía de baile del Teatro Real⁶⁸ donde trabajó durante varias temporadas.

Igual que ocurrió en otros ballets, como *La Ondina*, tampoco en esta ocasión aparecía Marius Petipa interpretando un personaje concreto. Sin embargo bailó una de las danzas más destacadas del ballet, el *Vals de la locura* junto a Guy Stephan, y participó en el *Paso a cuatro* del 3^{er} acto.

⁶⁸ Según contrato, cobraba 810 rs. al mes. AHN, Consejos Leg. 11377.

2.2.2 Un ansiado estreno que no decepcionó

Prácticamente desde que se reanudaron las funciones en el Teatro del Circo tras la pausa veraniega, la prensa de la capital comenzó a anunciar que el próximo ballet que se representaría en el coliseo administrado por José de Salamanca sería *La Esmeralda*⁶⁹, y también se publicitó que el estreno sería a beneficio de Guy Stephan⁷⁰. Uno de los avances más curiosos lo publicó el satírico *Fandango* que destacaba la parte de protagonismo de la cabra:

Dentro de breves días se pondrá en escena en el Teatro del Circo el baile *La Esmeralda*, tomado de una célebre novela de Victor Hugo. El principal papel le va a desempeñar una cabra, que bailará el baile inglés con la misma gracia que baila el *Jaleo de Jerez* la Guy.⁷¹



Imagen 167. Caricatura de Guy Stephan como Esmeralda. *El Fandango*, 15-XII-1845.

El estreno se hizo de rogar ya que este no se produjo hasta el 18 de noviembre "después de más de cuatro meses de preparativos y ensayos"⁷². Tanta expectación y la función a beneficio de Guy, dieron lugar a un aforo completo el día del estreno⁷³. Muy disgustado se mostró con este retraso el cronista de *El Español* que opinaba que mientras que "en otros países se tarda lo más un mes en presentar el más complicado de los espectáculos de esta

⁶⁹ "Crónica Teatral", *Gaceta de las Mujeres*, 12-X-1845.

⁷⁰ *El Herald*, 15-XI-845.

⁷¹ *El Fandango*, 15-IX-1845.

⁷² "Revista Teatral", *El Español*, 24-XI-1845.

⁷³ "Gacetilla de la capital", *Eco del Comercio*, 22-XI-1845.

clase, la impericia del director necesite aquí gastar cuatro lo menos", lo que provocaba que el público "quedara defraudado en sus deseos de ver continuamente novedades"⁷⁴. Si los demás periodistas de la capital eran de la misma opinión, ninguno lo escribió con tanta claridad. Con más sentido del humor se lo tomó *El Conciliador* que comentó que el retraso del estreno de *La Esmeralda* se debía a que "la educación de la cabrita, que desempeña una parte muy interesante en él, no se hallaba perfeccionada"⁷⁵.

José de Salamanca fue el primero en recibir los elogios ya que la prensa comentó que, como era habitual, "la empresa no perdonó gasto alguno para que se pusiese en escena con el lujo y magnificencia que su argumento requiere"⁷⁶. Navarrete también quiso destacar "el desprendimiento de la empresa"⁷⁷ y otro diario progresista reconocía el mérito del empresario afirmando que "el señor Salamanca ha dado nuevas pruebas de su gusto y magnificencia al poner en escena esta dramática composición"⁷⁸. Tampoco *El Clamor Público* dejó de señalar "el lujo con el que se ha puesto en escena"⁷⁹. En definitiva, el ballet se había representado "con el lujo que es de costumbre en este teatro"⁸⁰.

A la escenificación se le señaló sobre todo un defecto, su larga duración de más de tres horas⁸¹. Al contrario que había sucedido con *La Péri*, esto no fue un inconveniente para que el público "quedara complacido por el buen desempeño de todas las partes que se esmeraron en lucir el espectáculo"⁸² y que hicieron "digno este baile de llamar la atención del público y obtener un éxito brillante"⁸³. Es cierto que el principal problema de la puesta en escena de *La Péri* había sido la extensa duración de los descansos, cosa que no ocurrió en *La Esmeralda* donde "la extensión del baile es bastaste prolongada pero sostienen continuamente el interés y la atención del espectador"⁸⁴ a lo que

⁷⁴ "Revista Teatral", *El Español*, 24-XI-1845.

⁷⁵ *El Conciliador*, 30-X-1845.

⁷⁶ "Teatros", *La Silfide*, noviembre 1845.

⁷⁷ Ramón de Navarrete: "Crónica de Madrid", *El Heraldo*, 23-XI-1845.

⁷⁸ "Gacetilla de la capital", *Eco del Comercio*, 22-XI-1845.

⁷⁹ "Crónica de Teatros", *El Clamor Público*, 23-XI-1845.

⁸⁰ "Revista Teatral", *El Español*, 24-XI-1845.

⁸¹ Para *El Heraldo* también resultó "ser demasiado largo".

⁸² "Gacetilla de la capital", *Eco del Comercio*, 22-XI-1845.

⁸³ "Crónica de Teatros", *El Clamor Público*, 23-XI-1845.

⁸⁴ "Gacetilla de la capital", *Eco del Comercio*, 22-XI-1845.

ayudaba también "el lujo de las decoraciones y la esplendidez de los trajes"⁸⁵.

Sin embargo Velaz de Medrano, a quien el ballet le había resultado "algo pesado", le auguraba menos éxito a *La Esmeralda* que a otras obras ya representadas en el Teatro del Circo, como *Gisela*, y afirmaba que "había demasiada mímica en el 1^{er} y 3^{er} acto, así como el 2^o es el que más agrada, por lo mucho que en él se baila y la novedad de algunos pasos". Pero se alegraba de que "Esmeralda está continuamente en escena, y con su cabra y danzares, nos entretiene durante más de tres horas"⁸⁶.

Mucho escribieron los críticos sobre el argumento del ballet, más concretamente sobre las semejanzas o diferencias que presentaba el ballet respecto a la novela de Hugo *Nuestra Señora de París*, en la cual estaba basado, como señalaron los periódicos⁸⁷. Pero a su vez esto evitó que se detuvieran a explicarlo, como comentó Velaz de Medrano, que consideraba que los lectores ya conocían el texto y que en el ballet "cada escena es una repetición de cuanto acontece en la novela, menos el final"⁸⁸. Final que al cronista de *El Eco del Comercio* le "agradó extremadamente, porque al esperar la desastrosa muerte de la Esmeralda, vimos sustituido el fin romántico de la novela por otro moral que recibió la aprobación del público"⁸⁹.

Sin embargo al cronista de *El Español*, que se confesaba poco admirador del baile y "poco inteligente en materias de coreografía", le resultaba "ridículo" que "la creación admirable y poética de Víctor Hugo" se representara bailando, aunque lo aceptaba resignado dado que el propio autor ha "consentido que el público de París vea degradadas bajo el disfraz de miserables pantomimos, las más bellas creaciones de su brillante imaginación". Prefería además los bailes fantásticos a los "históricos", porque "en ellos no chocan tanto las inverosimilitudes" propias de un espectáculo antinatural ya que, según su criterio, no es muy común que "las gentes se distraigan, cuando están en los momentos de su agonía (...) dando cabriolas con una destreza a toda ley". A pesar de ello no dejaba de reconocer que el

⁸⁵ "Gacetilla de la capital", *Eco del Comercio*, 22-XI-1845.

⁸⁶ Velaz de Medrano: "Revista Musical", *El Español*, 23-XI-1845.

⁸⁷ "Gacetilla de la capital", *El Heraldo*, 20-XI; "Gacetilla de la capital", *Eco del Comercio*, 22-XI; *El Español*, 24-XI-1845.

⁸⁸ Velaz de Medrano: "Revista Musical", *El Español*, 23-XI-1845.

⁸⁹ "Gacetilla de la capital", *Eco del Comercio*, 22-XI-1845.

argumento del ballet era "sencillo, dramático e interesante, y menos fantasmagórico y sorprendente que el de *El diablo enamorado*"⁹⁰.

Velaz de Medrano consideró que la música de Pugni era "inferior a la de *La Ondina*"⁹¹, ballet del mismo autor representado anteriormente en el Teatro del Circo, y además le criticó que se hubiera "apropiado [de] varios motivos de diferentes óperas" para "colocarlos en *La Esmeralda*. En el 1^{er} acto por ejemplo, la música del *Paso a tres* por las Sras. Delestre, Bernard y Charvet, está tomada toda del *Chalet*(sic) de Adam"⁹². Pero los añadidos de música nueva era algo muy habitual en la época y además fueron bien acogidos por la prensa. Por ejemplo, sobre la música del *Paso a tres* del 2^o acto, obra de Luis Cepeda, comentaron que revelaba "no solo originalidad y buen gusto, sino un gran conocimiento del arte, y su instrumentación es nutrida y digna de los más profundos maestros"⁹³. A Velaz de Medrano le pareció una composición "ligera" en la que había dado "una buena muestra de sus excelentes estudios músicos y disposiciones que posee para la composición. Su música es graciosa, bien cortada y bonitamente instrumentada"⁹⁴.

Para otro cronista la música compuesta por Bonetti para el *Vals de la locura* era "deliciosa"⁹⁵. El crítico de *El Español* también reconoció el mérito del "Ole y alguna otra [pieza], todas del apreciable Sr. Skoczdepole"⁹⁶. Aunque para otro crítico este baile español "no es, ni con mucho, lo que el *Jaleo de Jerez*", porque consideraba que cuando el austriaco escribió la música del *Jaleo*:

tuvo una magnífica inspiración [pero] no ha sido tan feliz esta vez, y el Ole verdaderamente andaluz, no podrá nunca equivocarse con el que ha escrito para la señora Guy, el cual podrá ser más culto si se quiere, pero en cambio ha perdido toda su gracia original.⁹⁷

⁹⁰ "Revista Teatral", *El Español*, 24-XI-1845..

⁹¹ Velaz de Medrano: "Revista Musical", *El Español*, 23-XI-1845.

⁹² Velaz de Medrano: "Revista Musical", *El Español*, 23-XI-1845.

⁹³ "Revista Teatral", *El Español*, 24-XI-1845.

⁹⁴ Velaz de Medrano: "Revista Musical", *El Español*, 23-XI-1845.

⁹⁵ "Revista Teatral", *El Español*, 24-XI-1845.

⁹⁶ Velaz de Medrano: "Revista Musical", *El Español*, 23-XI-1845.

⁹⁷ "Revista Teatral", *El Español*, 24-XI-1845.

El Clamor Público y *El Español*, que publicó dos extensas reseñas sobre el ballet, consideraron que casi todos los bailes eran de “muy buen gusto” además, “la acertada distribución de sus bailes hace que la atención del público no se fatigue como en *La Ondina* o en *La Péri*”. Refiriéndose ya a piezas concretas, el *Paso a dos* de Guy y Massot en el 2º acto era “muy lindo” y el *Paso a tres* de Ferdinand, Benard y Montassu era “de agradable composición”⁹⁸. Por otra parte, el *Vals de la locura* del 2º acto “agrada infinito por la novedad y movimiento que presenta”⁹⁹.

Los decorados de Eusebio Lucini también fueron muy celebrados y, además de “la belleza de las decoraciones”¹⁰⁰, la prensa comentó que el nuevo ballet “agradó mucho por el aparato con que se ha puesto en escena y el mérito de las decoraciones”¹⁰¹. También Velaz de Medrano celebró la escenografía creada por Lucini¹⁰² y, para Navarrete, *La Esmeralda* era un “bello baile de espectáculo en que brillan, como en ninguno, la habilidad y maestría de Guy Stephan y el mérito del pintor el Sr. Lucini”¹⁰³. Bastante más crítico se mostró *El Español* para quien la escenografía “hubiera podido ser mejor” y afirmaba que el decorado del 2º acto tenía “un colorido extravagante y los pabellones del fondo están incorrectamente delineados”, mientras que la vista de París del final:

tiene alguna verdad en los primeros términos, si bien las bambalinas de aire cortan las líneas de los edificios por no haberles dado el pintor proporciones arregladas, y las torres gemelas de la catedral son mezquinas, así como exagerados los botareles. Las nubes que asoman en el fondo por encima de Nuestra Señora parecen cualquier cosa menos nubes, iluminadas por la luna.¹⁰⁴

Para Vélaz de Medrano, Guy Stephan estuvo como siempre “ligera, aérea y llena de gracia” mostrándose “incansable en todos sus pasos” además, aunque la bailarina aparece “encantadora, bien se nos presente como willi, hada, u ondina” su *Esmeralda* le pareció “una de su más bellas creaciones

⁹⁸ “Revista Teatral”, *El Español*, 24-XI-1845.

⁹⁹ Velaz de Medrano: “Revista Musical”, *El Español*, 23-XI-1845.

¹⁰⁰ “Crónica de Teatros”, *El Clamor Público*, 23-XI-1845.

¹⁰¹ “Gacetilla de la capital”, *El Heraldo*, 20-XI-1845.

¹⁰² Velaz de Medrano: “Revista Musical”, *El Español*, 23-XI-1845.

¹⁰³ Ramón de Navarrete: “Crónica de Madrid”, *El Heraldo*, 23-XI-1845.

¹⁰⁴ “Revista Teatral”, *El Español*, 24-XI-1845.

coreográficas" porque además "tiene pasos de suma dificultad"¹⁰⁵. Navarrete comentó que había sido tan aplaudida ahora como cuando "se presentó por primera vez en Madrid; porque cada día descubre nuevas dotes y cada día se muestra más afanosa por complacer al público"¹⁰⁶, como si "su habilidad se aumentase siempre que sale a la escena"¹⁰⁷. La bailarina, "que siempre ha sabido dar el colorido correspondiente a cada uno de los personajes que ha representado"¹⁰⁸ tampoco defraudó en esta ocasión, porque "todo en ella correspondía a la idea que la generalidad tiene de la preciosa gitana"¹⁰⁹ que protagoniza la novela de Victor Hugo, y los aplausos del público a lo largo de la función le hicieron ver que sabían "apreciar su mérito indisputable"¹¹⁰.

En la "graciosa" *Truandesa* Guy "hizo alarde de una coquetería de muy buen tono y de una ligereza y una gracia extraordinarias"¹¹¹. También fue "extraordinariamente aplaudida"¹¹² en el *Vals de la locura* y en el *Ole*, y en ambas piezas "logró entusiasmar completamente al público"¹¹³ pues tanto en éstas como en el *Paso de salida* "la aérea y graciosa bailarina se eleva a mayor altura"¹¹⁴. Según Velaz de Medrano el *Vals* "que Guy y Petipa hijo bailan a la perfección"¹¹⁵, tuvo que ser repetido a petición del público, porque era "de lo más bello que hemos visto jamás y el público aplaudió en él frenéticamente a la Guy y a Petipa"¹¹⁶.

¹⁰⁵ Velaz de Medrano: "Revista Musical", *El Español*, 23-XI-1845.

¹⁰⁶ Ramón de Navarrete: "Crónica de Madrid", *El Heraldo*, 23-XI-1845.

¹⁰⁷ "Gacetilla de la capital", *El Heraldo*, 7-XII-1845.

¹⁰⁸ "Revista Teatral", *El Español*, 24-XI-1845.

¹⁰⁹ "Revista Teatral", *El Español*, 24-XI-1845.

¹¹⁰ "Revista Teatral", *El Español*, 24-XI-1845.

¹¹¹ "Revista Teatral", *El Español*, 24-XI-1845.

¹¹² "Gacetilla de la capital", *El Heraldo*, 20-XI-1845.

¹¹³ "Gacetilla de la capital", *Eco del Comercio*, 22-XI-1845.

¹¹⁴ Ramón de Navarrete: "Crónica de Madrid", *El Heraldo*, 23-XI-1845.

¹¹⁵ Velaz de Medrano: "Revista Musical", *El Español*, 23-XI-1845.

¹¹⁶ "Revista Teatral", *El Español*, 24-XI-1845.



Imagen 168. Guy Stephan y Marius Petipa en el *Vals de la locura*. *El Siglo Pintoresco*, abril 1846.

El *Ole* o *Paso español* fue bailado por Guy “con toda la gracia y donaire de la mejor andaluza”¹¹⁷ y en él “demuestra toda la sandunga española”¹¹⁸. Pero lo cierto es que con este baile Guy Stephan no obtuvo ni mucho menos el mismo éxito que con el *Jaleo de Jerez*. Así lo confirmó otro crítico cuando comentó que la bailarina “no brilló en el *Ole* tanto como en el *Jaleo*”¹¹⁹. De hecho, en abril de 1846 –y a modo de despedida, antes de marcharse a realizar la gira que tenía prevista por Andalucía junto a Petipa¹²⁰–, en una representación de *La Esmeralda* la bailarina sustituyó la repetición del *Ole* por el *Jaleo de Jerez*, pues ella misma sabía lo que le agradaba este baile a su público.¹²¹ Y efectivamente, cuando lo bailó “fue donde el entusiasmo, el frenesí, el furor por mejor decir de todo el patio, se la hizo llamar cinco o seis veces a la escena, se le tiraron ramilletes y coronas y, por último, se retiró la célebre bailarina llevando consigo los más gratos recuerdos del público”¹²². Sin

¹¹⁷ “Gacetilla de la capital”, *Eco del Comercio*, 22-XI-1845.

¹¹⁸ Velaz de Medrano: “Revista Musical”, *El Español*, 23-XI-1845.

¹¹⁹ “Revista Teatral”, *El Español*, 24-XI-1845.

¹²⁰ Más detalles sobre esta gira en Laura Hormigón: *Marius Petipa en España (1844-47). Memorias y otros materiales*. Madrid: Danzarte Ballet, 2010, pp. 275-294.

¹²¹ Según el programa de la puesta en escena de *La Esmeralda* en el Liceo de Barcelona (1849), Guy ya no interpretaba el *Ole*, sino el *Jaleo de Jerez*.

¹²² “Revista del mes de abril”, *El Siglo Pintoresco*, 1846.

embargo, el satírico *Fandango* aconsejaba a la Guy que “se deje de bailar cosas españolas, porque para ello se necesita la sal de Jesús, propiedad exclusiva de nuestras macarenas”¹²³.

Aunque tal y como señalaba un diario la Guy sobresalía “admirablemente desempeñando la parte protagonista”¹²⁴, hay que destacar que también el resto de bailarines fueron muy celebrados por los críticos porque “la ejecución fue esmeradísima”¹²⁵ y a todos se les dedicó algún comentario en las reseñas que se publicaron. Para Velaz de Medrano “todos en general, y particularmente la Bernard, Ferdinand y Montassú, contribuyen en gran manera al buen desempeño de todo el baile”¹²⁶. Y según Navarrete, Ferdinand, Benard, Delestre¹²⁷, Montassú, Petipa y Massot “merecen singulares elogios, así como el cuerpo de baile”¹²⁸. Además Montassu “sostuvo bien el carácter del capitán Febo”¹²⁹ y Petipa padre “caracterizó perfectamente el feo personaje de Quasimodo”¹³⁰. Sin embargo se publicó que Monet “no dio mucha dignidad al papel de Claudio Frollo, si bien salió vestido con exactitud”¹³¹.

Se dijo que Pierre Massot “fue un buen intérprete de Pedro Gringoire”¹³² y para Velaz de Medrano representó al “pobre poeta con mucha verdad y finura” y además se presentó como un “bailarín correcto y ágil [que] reúne la buena cualidad de excelente mímico. Creemos que este joven ocupará con el tiempo uno de los primeros puestos entre los bailarines franceses”¹³³. Parece que el crítico no andaba desencaminado, ya que durante la temporada de 1857 encontramos a Massot formando parte de la compañía

¹²³ *El Fandango*, 15- XII-1845.

¹²⁴ “Crónica de Teatros”, *El Clamor Público*, 23-XI-1845.

¹²⁵ “Teatros”, *La Silfide*, noviembre 1845.

¹²⁶ Velaz de Medrano: “Revista Musical”, *El Español*, 23-XI-1845.

¹²⁷ Según su pasaporte del 7-III-1845, Arch. Departamental Gironde, Burdeos. 4M725/80, la parisina Josephine Delestre (1824-?) tenía diecinueve años y formaba parte de la compañía de baile del teatro desde ese mismo año. Había venido a Madrid desde Burdeos, ciudad donde residía por ser bailarina del Gran Teatro, *Mémorial Bordelais*, Burdeos, 19-V-1844 .

¹²⁸ Ramón de Navarrete: “Crónica de Madrid”, *El Heraldo*, 23-XI-1845.

¹²⁹ “Revista Teatral”, *El Español*, 24-XI-1845..

¹³⁰ Velaz de Medrano: “Revista Musical”, *El Español*, 23-XI-1845.

¹³¹ “Revista Teatral”, *El Español*, 24-XI-1845.

¹³² “Revista Teatral”, *El Español*, 24-XI-1845.

¹³³ Velaz de Medrano: “Revista Musical”, *El Español*, 23-XI-1845.

de baile del Teatro Her Majesty de Londres, donde hizo precisamente su primera aparición interpretando el papel de Gringoire en *La Esmeralda*¹³⁴.

Sin duda quienes produjeron “el mayor efecto”¹³⁵ fueron las niñas de la Academia de baile del teatro que, con su bailable del 2º acto, “no solo nos han entretenido bailando, sino que hemos llegado a admirar cómo en tan cortos años cabe tanta precisión y gracia”¹³⁶. Para Navarrete las niñas “desempeñaron los bailables con una precisión notable”¹³⁷ y al cronista de *El Español* este baile fue lo que más les gustó del ballet porque “todo en él es digno de arrancar los aplausos que conquistó; composición, música, ejecución, en fin, el público no se cansaba de aplaudir, y con razón, la destreza de las precoces bailarinas, quienes tuvieron que repetir una variación en medio de vítores y aclamaciones”¹³⁸. Incluso Velaz de Medrano las llegó a comparar con *Les petites danseuses viennoises*, un grupo de niñas/bailarinas que se habían presentado en París y Londres con sus animados bailes de grupo con los que obtenían un éxito arrollador por su técnica, disciplina y juventud. Pero el cronista se crecía en su reseña y, presumiendo de las locales, afirmaba que aunque se pudiera pensar que el bailable de las madrileñas imitaba al de las vienesas,

las niñas españolas, en muchísimo menos tiempo y más jóvenes la mayor parte, han logrado acercarse a la perfección de aquellas demostrando al mismo tiempo, las grandes disposiciones coreográficas que tienen las españolas. (...) Las niñas del Circo acaban de demostrar que, con una buena enseñanza, superarían no solo a las bailarinas de Viena, sino a todas las de Europa.¹³⁹

¹³⁴ *The Musical World*, Londres, 28-III-1857. Massot aparece anunciado en el elenco como proveniente "del [Teatro] de Oriente, Madrid, su primera aparición". Además de bailarín desempeñó las funciones de maestro de ballet, junto a Paul Taglioni y Ronzani, y la de director de la escuela de ballet.

¹³⁵ "Gacetilla de la capital", *El Heraldo*, 20-XI-1845.

¹³⁶ Velaz de Medrano: "Revista Musical", *El Español*, 23-XI-1845.

¹³⁷ Ramón de Navarrete: "Crónica de Madrid", *El Heraldo*, 23-XI-1845.

¹³⁸ "Revista Teatral", *El Español*, 24-XI-1845.

¹³⁹ Velaz de Medrano: "Revista Musical", *El Español*, 23-XI-1845.



Imagen 169. Las pequeñas vienesas. Dibujo de una portada de partitura.

Podemos concluir que *La Esmeralda* que se escenificó en Madrid era argumentalmente muy parecida al original inglés pero incluía más bailables, coreografiados con música nueva. Además la producción, como todas las que costeó José de Salamanca, estuvo bastante cuidada y se señaló el lujo de los decorados y el esplendor de los trajes, lo que hizo que el ballet obtuviera un "éxito brillante".

La Esmeralda se representó en Madrid en unas veintidós ocasiones entre noviembre de 1845 y diciembre de 1846. Hay que recordar que de abril a septiembre de 1846 no hubo compañía de ballet en el Teatro del Circo pues, como ya hemos comentado, Guy Stephan y Petipa estaban de gira por Andalucía. Aunque parece que *La Esmeralda* no volvió a representarse en Madrid desde 1847, vemos que este ballet no desapareció de la cartelera española ya que se representó, en 1849 en el Teatro de Valencia, puesto en escena por Jean Baptiste Barrez y con Guy Stephan en el personaje de Esmeralda.¹⁴⁰ En Barcelona este ballet fue programado en dos ocasiones: la primera en 1849, en el Gran Teatro del Liceo, puesto en escena también por

¹⁴⁰ BNE, T/ 12217.

Barrez y protagonizado por Guy.¹⁴¹ Y la segunda en 1864 en el Teatro Principal, llevado a escena por Francesco Penco y protagonizado por Mlle. Pitteri. Incluso en el Teatro de Figueras se presentó *La Esmeralda* en 1852, puesto en escena por Pedro Hidalgo con un elenco totalmente español.¹⁴²

¹⁴¹ Biblioteca Central de la Diputación Provincial de Barcelona nº 1146. En el último acto de esta versión Guy Stephan bailaba el *Jaleo de Jerez* en lugar del *Ole* y se interpretaba un *Paso a cinco* en lugar de un *Paso a cuatro*.

¹⁴² BNE, T/23236.

2.3 *El Corsario*, un ballet con numerosas puestas en escena

En 1814 el escritor inglés conocido como Lord Byron (1788-1824) publicó en Londres el poema *The Corsair* que tras su aparición sirvió de inspiración tanto a libretistas, como a coreógrafos y compositores para elaborar otras creaciones. Byron, con su particular forma de vida, fue el prototipo del poeta romántico y logró una gran popularidad incluso antes de morir prematuramente. Fue uno de los creadores de la imagen del héroe romántico, personificado en el corsario Conrad: un joven rebelde y apasionado, marginado por la sociedad, e incluso fuera de la ley, que puede llegar a ser cruel y violento.

En el terreno del ballet la versión más conocida, y a partir de la que se han realizado las diferentes versiones de *El Corsario* que conocemos en la actualidad, fue la coreografiada por Joseph Mazilier en 1856¹, con música de Adolphe Adam.

Antes de esta fecha otros coreógrafos ya habían escenificado este ballet, aunque ninguna de esas producciones se ha mantenido sobre los escenarios hasta el siglo XX. El italiano Giovanni Galzerani (1780-1865) realizó la primera puesta en escena conocida de *El Corsario* en ballet, fue en la Scala de Milán en 1826². Debemos señalar que esta no fue la única vez que el coreógrafo llevó a escena este título, ya que Galzerani realizó numerosas versiones de *El Corsario* dentro y fuera de Italia: en Padua³ (1827), Nápoles⁴ (1830), Viena⁵ (1836), Turín⁶ (1837), Génova⁷ (1840), otra vez en Milán (1842), Bolonia⁸ (1843),

¹ Ballet en tres actos estrenado en Ópera de París con libreto de Jules-Henry Vernoy de Saint-Georges inspirado en el poema de Lord Byron. Protagonizado por Carolina Rosati (Medora) y Domenico Segarelli (Conrad). En 1858 Jules Perrot llevó a cabo una nueva versión del ballet de Mazilier en San Petersburgo, en la que Marius Petipa interpretó a Conrad. Precisamente Petipa sería el encargado de realizar nuevas versiones de este ballet, en las que además añadió música nueva.

² Mario Pasi: *El Ballet. Enciclopedia del arte coreográfico*. Madrid: Aguilar, 1980, p. 91. Protagonizada por N. Molinari (Corrado), A. Pallerini (Gulnara), G. Bencini (Medora) y P. Trigambi (Sais Pacha). Con decorados de Alessandro Sanquirico.

³ En Rita Zambon: "Quando il ballo anticipa l'opera: «Il Corsaro» di Giovanni Galzerani", *Creature di Prometeo. Il ballo teatrale. Dal divertimento al dramma*. Florencia: Olschki, 1996, p. 312.

⁴ Teatro San Carlo, en 5 actos. Zambon: "Quando il ballo anticipa l'opera"..., p. 312.

⁵ Hoftheater, en 5 actos. Zambon: "Quando il ballo anticipa l'opera"..., p. 312.

⁶ Teatro Regio, en 6 actos. *Il Censore Universale dei Teatri*, Milán, 24-XII-1836.

⁷ Teatro Carlo Felice, en 6 actos. Zambon: "Quando il ballo anticipa l'opera"..., p. 313.

Florencia⁹ (1845) y Roma¹⁰ (1846). En estas producciones utilizó música de varios autores. Galzerani era discípulo de Viganò y Gioja y fue un fecundo creador que llevó a escena cerca de ochenta ballets entre 1815-52.¹¹ Parece que como coreógrafo se mostraba atento y sensible a los gustos del público, sobre todo del milanés y, con *El Corsario*, aunque sin abandonar el argumento heroico tan del gusto de los italianos, se anticipó a las tendencias del ballet romántico que tendrían su esplendor unos años más tarde.¹²

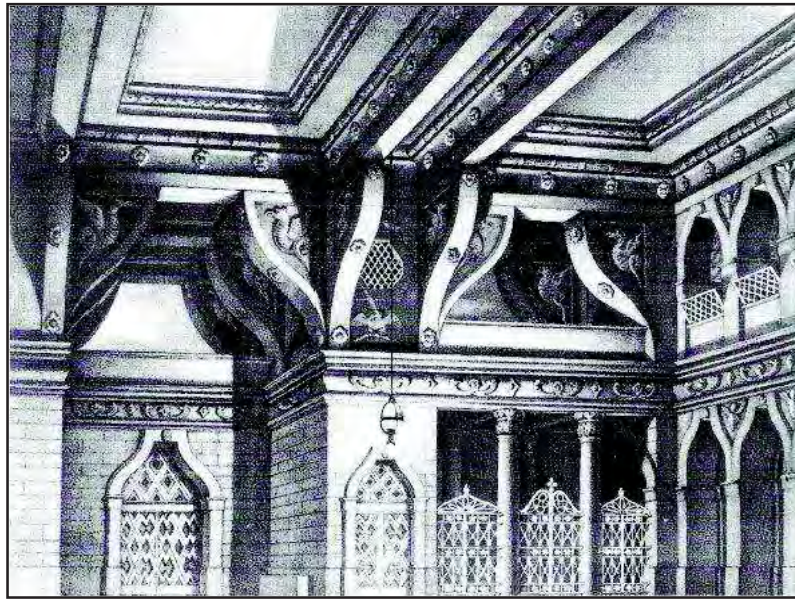


Imagen 170. Escenografía de un interior árabe para *El Corsario* de Galzerani. Nápoles, década 1830.¹³

Una de las primeras dificultades que encontramos a la hora de precisar si alguna de las puestas en escena de *El Corsario* que acabamos de mencionar pudo servir de inspiración a Lefebvre para crear su escenificación madrileña es que prácticamente cada vez que Galzerani reponía su propio ballet realizaba cambios. Podemos comprobar, por ejemplo, que cuando el coreógrafo montó el ballet en Viena, Turín y Milán introdujo modificaciones

⁸ Teatro Comunale, en seis actos. Zambon: "Quando il ballo anticipa l'opera"..., p. 313.

⁹ Teatro Pergola, en seis actos. Zambon: "Quando il ballo anticipa l'opera"..., p. 313.

¹⁰ Teatro Apollo. Protagonizado por Giovannina King y Francesco Penco. En Lynn Garafola (ed.). *Rethinking the Sylph. New perspectives on the romantic ballet*. Middletown: Wesleyan University Press, 1997, p. 175 y 254.

¹¹ Pasi: *El Ballet...*, p. 92.

¹² En VV. AA.: *Le ballet en Italie: La Scala, La Fenice, Le San Carlo: du XVIIIe siècle à nos jours*. Roma: Gremese, 1998, p. 40.

¹³ VV. AA.: *Le ballet en Italie...*, p. 188.

en los personajes ya que eliminó, añadió o cambió los nombres de estos, como podemos ver a continuación:

Personajes Viena 1836	Personajes Turín 1837	Personajes Milán 1842
Corrado , jefe de los corsarios	Corrado , jefe de los corsarios	Corrado , jefe de los corsarios
Medora , su esposa	Medora , su esposa	Medora , su esposa
Seid , el pachá	Seid , el pachá de Coron	Seid , el pachá de Coron
Gulnara , favorita del pachá	Gulnara , favorita del pachá	Gulnara , favorita del pachá
----	Elena , madre de Medora	----
Golfiero , amigo de Conrado	Golfieso , amigo de Conrado	Anselmo , confidente de Conrado
Zaide , esclava circasiana	----	Fátima , esclava circasiana
Omar , general de las tropas de Seid	----	Omar , capitán de la guardia de Seid
Corsarios, isleños, tropas y guardia del Pachá, esclavas	Corsarios, isleños, tropas del Pachá, odaliscas, esclavas, eunucos, pajes	Corsarios, isleños, tropas del Pachá, odaliscas, esclavas, eunucos, pajes

El bordelés François Decombe Albert (1789-1865) también escenificó varias versiones de *El Corsario* pero en Londres. Albert bailó en el Teatro de la Gaite de París y fue primer bailarín de la Ópera parisina entre 1808-31, aunque también trabajó en diferentes capitales europeas. Fue considerado como uno de los *danseur noble* más celebrados de su época¹⁴. Según Guest, era un hombre bastante culto que poseía una importante biblioteca con libros teóricos de ballet en diferentes idiomas y también tenía formación musical.¹⁵

Su primera versión de *The Corsair* se estrenó en junio de 1837 en el Teatro Real londinense, con música del arpista y compositor francés Nicolas Charles Bochsa (1789-1856) –que fue calificada como “vivaz y ruidosa”¹⁶– y escenografía de los hermanos Grieve. El ballet estuvo protagonizado por

¹⁴ VV. AA.: *Rethinking the Sylph...*, p. 218.

¹⁵ Ivor Guest: *The romantic ballet in Paris*. Londres: Dance Books, 2008, p. 67.

¹⁶ *Bell's New Weekly Messenger*, Londres, 2-VII-1837.

Herminie Elssler (Medora) una prima de Fanny Elssler, Pauline Duvernay (Gulnara) y el propio Albert (Conrad).¹⁷

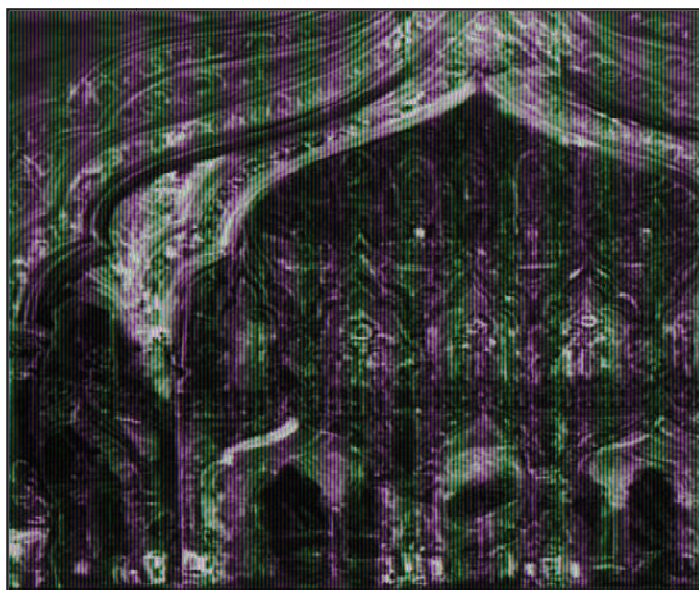


Imagen 171. Maqueta de la escenografía de Grieve para *The Corsair* de Albert. Londres, 1837.¹⁸

En cuanto a las danzas de esta producción, un periódico se refirió a la que ejecutaban “dieciséis parejas de piratas con sus mujeres”¹⁹ durante el 1^{er} acto. También observamos que un crítico señaló que Elssler aparecía vestida con un traje “a la *Cachouca*”²⁰ [*Cachucha*], ya que Medora interpretaba un baile español durante el 1^{er} acto del ballet. Por último se comentó que el espectáculo terminaba con “una brillantez prodigiosa”²¹ con la imagen “gloriosa” del Palacio del Pacha envuelto en llamas.²²

La segunda versión de Albert fue representada en el Teatro Drury Lane en septiembre de 1844. Se dividía en tres actos y, según el libreto, “toda la música era de Bochsa”²³. Como ocurrió con las versiones de Galzerani, las dos escenificaciones londinenses de Albert también tuvieron diferencias entre ellas. La principal fue que la primera (1837) se dividía en dos actos mientras

¹⁷ *The Morning Post*, Londres, 30-VI-1837.

¹⁸ Edward Ziter: *The Orient on the Victorian Stage*. Cambridge University Press: 2003, p. 76.

¹⁹ *The Morning Post*, Londres, 30-VI-1837.

²⁰ *Bell's New Weekly Messenger*, Londres, 2-VII-1837.

²¹ *Bell's New Weekly Messenger*, Londres, 2-VII-1837.

²² *The Morning Post*, Londres, 30-VI-1837.

²³ Harvard Theatre Coll. TS 5137.26 1844.

que la de 1844 tenía tres, por lo tanto debía incluir más música y con ello más bailables y/o más escenas de pantomima. Esta ampliación no fue recibida precisamente como algo positivo ya que *The Evening Mail* señaló que las partes no bailadas del ballet fueron "excesivamente largas respecto a la versión anterior"²⁴ y la obra fue considerada más como "una pesada recreación más parecida a una acción pantomímica que a un ballet actual"²⁵. Otro cronista también señaló que "el ballet fue largo y tedioso, la acción aburrida y monótona e innecesariamente repartida en tres largos actos"²⁶. Con rotundidad se manifestaron en *The Era* donde explicaron que el ballet era "pesado más allá del precedente [de 1837], las situaciones carecen de interés y los sucesos son totalmente impropios para su exhibición coreográfica"²⁷.

Algo más benévolo fue un cronista que consideró la puesta en escena como "llamativa y efectiva, a pesar de no presentar ninguna característica espectacular"²⁸. Otro diario comentó que "los grupos eran pintorescos" pero que su "continua repetición en las escenas los convertía en aburridos". En cuanto a la música de Bochsá, este mismo crítico señaló que era "más pertinente al ballet de lo que es habitual en las adaptaciones"²⁹ y en otro periódico añadieron que la partitura era "digna de la reputación musical de Bochsá" porque era "muy agradable en todo y muy apropiada"³⁰.

Gracias a la prensa londinense también sabemos que la versión de 1844 incluía entre los bailables, además de varios *pasos a dos* de los protagonistas, el *Paso de la seducción* de Gulnara, un *paso español* interpretado por Medora, una *Polca* y un *Paso de diversos géneros*, estos dos últimos ejecutados por Auguste Delbés y Delferier.³¹ Delbés era discípula de Albert y hacía entonces su debut ante el público londinense. Se comentó que era una bailarina "inteligente"³² y con "mucho talento para los pasos de carácter, aunque no poseía una escuela muy elevada"³³. También se señaló que bailaba "diligentemente y con

²⁴ *The Evening Mail*, Londres, 2-X-1844.

²⁵ "Opening of the winter theatres", *The Examiner*, Londres, 5-X-1844.

²⁶ *London Evening Standard*, 1-X-1844.

²⁷ "Drury Lane", *The Era*, Londres, 6-X-1844.

²⁸ *Bell's New Weekly Messenger*, Londres, 6-X-1844.

²⁹ *Bell's Weekly Messenger*, Londres, 5-X-1844.

³⁰ *The Morning Advertiser*, Londres, 1-X-1844.

³¹ "Drury Lane", *The Athenaeum*, Londres, 5-X-1844.

³² *The Evening Mail*, Londres, 2-X-1844.

³³ *The Morning Post*, Londres, 1-X-1844.

considerable vigor, aunque no con excesiva elegancia"³⁴. Entre los protagonistas de esta versión encontramos a la inglesa Clara Webster (Medora), a la francesa Adèle Dumilatre (Gulnara) y al propio coreógrafo del ballet, Albert (Conrad), además de O'Brien, Montessu y Henri Desplaces entre otros.³⁵

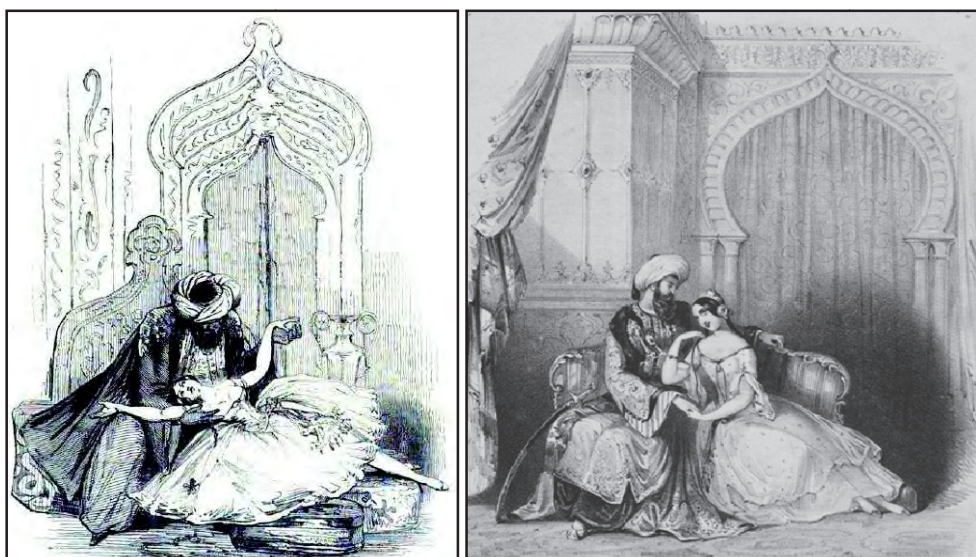


Imagen 172. Adèle Dumilatre en dos escenas de *The Corsair* de Albert en Londres. Acto 3º, *Illustrated London News*, 5-X-1844. Y portada del arreglo para piano, de R. Linter, del *Paso de la fascinación*. New York Public Library.

También conocemos algunos detalles formales de esta producción, por ejemplo que el vestuario fue “imaginado artísticamente y la disposición de los colores [era] bastante elegante”³⁶. La escenografía fue calificada como “excelente”, especialmente el “bombardeo del Palacio por los piratas con el que termina el ballet” porque estaba “maravillosamente ejecutado”³⁷. A continuación reproducimos dos grabados en los que podemos ver parte de la escenografía, de marcado carácter oriental, utilizada en una escena del 3º acto del ballet.

Por último debemos mencionar que Paul Taglioni (1777-1871), hermano de la famosa María, creó su versión de este ballet en Berlín (1838)

³⁴ "Drury Lane", *The Era*, Londres, 6-X-1844.

³⁵ Harvard Theatre Coll. TS 5137.26 1844, p. 2; "Drury Lane", *The Athenaeum*, Londres, 5-X-1844.

³⁶ *The Morning Post*, Londres, 1-X-1844.

³⁷ "Drury Lane", *The Era*, Londres, 6-X-1844.

con una partitura de Wenzel Gärhich y con su hermana como bailarina protagonista.

2.3.1 *El Corsario* en Madrid, un combate naval con cañonazos incluidos

El 19 de junio de 1847, un año antes de que Verdi representara en Trieste su ópera *Il Corsaro*³⁸, se estrenaba en el Teatro del Circo de Madrid el ballet *El Corsario*, dividido en 3 actos. Esta fue la primera coreografía puesta en escena en Madrid por Auguste Lefebvre, maestro de baile del Teatro del Circo, que solo unos meses antes había sustituido a Jean Antoine Petipa en este cargo.

Lefebvre pertenecía a una familia en la que había varias generaciones dedicadas a la danza, como sucedía con los Taglioni y los Petipa. Se formó en París y su carrera como bailarín también se desarrolló durante varias temporadas en Italia. Entre 1829-30 trabajó con Antonio Cortesi en La Fenice de Venecia como "primer bailarín serio francés"³⁹. Sin embargo España no le era ajena porque, durante su infancia, había bailado con la compañía de su familia⁴⁰ en el Teatro Cómico de Sevilla (1812-13), donde además aprendió de primera mano e interpretó algunos bailes españoles.

Lo primero que nos llama la atención en el libreto madrileño de *El Corsario* es que este no informa ni sobre el autor del libreto, ni sobre el compositor o compositores, solo indica "*El Corsario*, gran baile en tres actos. Composición del Sr. Lefebre, maestro director de la compañía, puesto en

³⁸ Esta ópera fue uno de los mayores fracasos de Verdi y cuando se estrenó solo estuvo tres días en cartel. Según el estudio de Zambon, el libreto utilizado por Galzerani para su ballet influyó en Piave a la hora de elaborar su concepción de la estructura dramática que utilizó para crear la ópera de Verdi en 1848. Zambon: "Quando il ballo anticipa l'opera"..., p. 309.

³⁹ Participó en *Chiara di Rosemberg* (1830). En Antonio Álvarez Cañibano: "La música civil y el ballet en Sevilla durante la ocupación napoleónica", *Revista de Musicología* Vol. 16, nº 6. 1993, p. 3646. Precisar que el calificativo de "francés" no se refería al lugar de nacimiento sino al tipo de papeles, principalmente de *danseur noble*, que debía interpretar.

⁴⁰ La compañía estaba dirigida por Fernanda y Francisco Lefebvre. 3-I-1812, "Los niños Susana y Augusto Lefebre, tendrán el honor de presentarse a ejecutarlo [un *Bolero*] fiados de la indulgencia del público por ser la primera vez". En el elenco de la compañía los niños aparecen como "papeles de carácter". En Álvarez Cañibano: "The Company of the Lefebre family in Seville", *The origins of the Bolero school. Studies in Dance History*. Vol. IV, nº 1. 1993, p. 24-25.

escena por el mismo"⁴¹. La ausencia del nombre del libretista era algo que ocurría con cierta frecuencia, especialmente cuando se trataba de un ballet cuya trama también había sido ideada por el coreógrafo. Un diario madrileño señaló al respecto que "el autor ha buscado su argumento en uno de los poemas de lord Byron"⁴² y Eduardo Velaz de Medrano comenzaba su reseña comentando que el "baile [estaba] ideado y puesto en escena por Mr. Lefebvre"⁴³, pero no aclaraba si se refería a la idea coreográfica y/o también a la argumental. En este caso, y dado que Lefebvre había trabajado durante varias temporadas en Italia, consideramos que lo más probable es que el coreógrafo hubiera tomado como referencia alguna de las producciones italianas de *El Corsario* escenificadas en años precedentes pero, como veremos más adelante, realizó aportaciones propias.

El Herald publicó una curiosa reflexión sobre las diferentes maneras de elaborar los libretos para ballet según el país donde éste fuera estrenado. Comenzaba lamentando que, generalmente, cualquier "asunto" servía como base para crear un libreto porque "a todos los personajes antiguos como modernos, trágicos o cómicos, se les condena a hacer gestos y cabriolas". También protestaba por el abuso que existía en la reutilización de músicas creadas para otras obras, incluso a veces ni siquiera ballets, y explicaba que "en cuanto a la música, tómate de aquí y de allá, de dúos y de cavatinas; de *pas de deux* y de *tercetos*; la rapiña y el plagio están admitidos y autorizados en casos tales"⁴⁴. Jordan explica al respecto que los primeros compositores de ballets románticos no mostraron ninguna necesidad de cambiar esta forma de componer ballets pero, gradualmente, esto fue cambiando y "los coreógrafos, compositores y críticos comenzaron a darse cuenta de que una partitura musical original, lejos de obstaculizar el ballet, podría beneficiar al éxito del mismo"⁴⁵.

Una vez manifestada su queja, el cronista de *El Herald* afirmaba que para él la excepción era París, donde habitualmente se le daba preferencia al

⁴¹ BNE, T/25007.

⁴² "Gacetilla de la capital", *El Herald*, 6-VI-1847.

⁴³ Eduardo Velaz de Medrano: "Revista coreográfica musical", *El Español*, 25-VI-1847.

⁴⁴ "Revista de Teatros. Circo", *El Herald*, 27-VI-1847.

⁴⁵ Stephanie Jordan: "The role of the ballet composer at the Paris Opéra: 1820-50", *Dance Chronicle*, Vol. 4, nº 4, 1981, p. 386.

"género fantástico, con la personificación de los seres ideales, las willis, las peris, las sílfides" y donde "casi siempre se encarga el argumento a un autor acreditado y la partidura a un compositor inteligente; allí se les da a ambas cosas la importancia debida (...)". Como ejemplo de este buen hacer señalaba el ballet *Giselle*, "cuya celebridad ha consistido tanto en el interés de la fábula y en el sentimiento y filosofía del *spartito*, como en el mérito y gracia de los pasos"⁴⁶. Sin embargo este mismo crítico señalaba que en Italia preferían los argumentos "heroicos (...), se buscan guerreros famosos, piratas y corsarios, que danzan o gesticulan al compás de las mejores inspiraciones de Rossini, Bellini o Donizetti; que se baten en mar o tierra y, por último, que bailan poco y accionan mucho". Tras señalar estas claras diferencias entre dos formas de elegir las temáticas para escenificar ballets, en "dos países donde a las obras coreográficas se les tributa ferviente culto", concluía mostrándose a favor de la francesa, porque para él

presenta más originalidad, ofrece mayores incentivos a la curiosidad del espectador y mayores recursos a la imaginación del poeta. Tenemos de nuestra parte el fallo y las simpatías del público madrileño, que ha aplaudido siempre las creaciones fantásticas, y que ha acogido cuando mucho mucho tibiamente las épicas.⁴⁷

Volviendo al ballet que nos ocupa, cuando se lee el libreto de la versión madrileña de *El Corsario* encontramos que, en general, mantiene muchas similitudes con respecto a los creados por Galzerani pero, evidentemente, encontramos algunas divergencias que no existen en versiones anteriores del ballet. Estos cambios pudieron ser aportaciones del propio Lefebvre, que aparece como el encargado de la puesta en escena de Madrid o bien pudieron estar sugeridos por la censura, como explicaremos más adelante.

Las diferencias más importantes respecto a algunas de las versiones anteriores las encontramos en lo que sucede con el personaje de Medora y en el final del ballet. Mientras que en las versiones italianas Medora muere –o mejor dicho, se lanza ella misma al mar– y en la inglesa de 1844 "el cuerpo de

⁴⁶ "Revista de Teatros. Circo", *El Heraldo*, 27-VI-1847. No hay que olvidar que Adam intentó que su *Giselle* no tuviera prácticamente fragmentos musicales prestados. En Jordan: "The role of the ballet composer"..., p. 384.

⁴⁷ "Revista de Teatros. Circo", *El Heraldo*, 27-VI-1847.

Medora aparece en su féretro, rodeado de jóvenes que esparcen flores"⁴⁸ a su alrededor durante la escena de la visión, en la de Madrid no se especifica claramente si la joven fallece o no. El libreto del Circo solo dice que, durante el 3^{er} acto, mientras el corsario está prisionero "recuerda los momentos de ventura que pasaba al lado de Medora, a la que probablemente no verá más"⁴⁹ y ya no se la vuelve a mencionar en lo que resta de ballet.

En cuanto al final del ballet, en algunas versiones de *El Corsario* Conrado también muere, como por ejemplo en la de Viena (suicidándose), en Turín (donde naufraga) y en la de Londres de 1844 donde es presa del incendio del palacio en el que "las vigas comienzan a ceder y Conrado, Gulnara y otros perecen en medio del incendio"⁵⁰. Estos libretos enfatizaban el carácter romántico de la obra presentando la trágica muerte de uno o varios de los protagonistas, como sucedería en ballets como *Giselle*, *La Sylphide* o *La Péri*. Sin embargo en Madrid el Corsario no muere y, después de ganar el combate naval, Gulnara y él acaban juntos. De esta manera *El Corsario* representado en Madrid se convirtió en el único montaje de este ballet, hasta ese momento, que terminaba con final feliz.

Final Galzerani Viena 1836	Final Galzerani Turín 1837	Final Lefebvre Madrid 1847
Aquella que anhelaba abrazar [Medora] no respira más. El corsario furibundo rechaza a la mujer cariñosa que trata de consolarlo [Gulnara], y rápido como el rayo se separa de todos los que tiene a su alrededor. A todo el mundo le invade un presentimiento siniestro. ¡Él aparece! ¡Aquí está! En la parte superior de la roca escarpada, ¡en el precipicio! Escena de horror.	Aumenta el furor de la batalla, cuando la barca de Conrado, tras una terrible explosión, desaparece en un abismo de fuego. Medora, espectadora del terrible suceso, se precipita desesperada a las olas. Escena de horror.	El mar y el puerto de Coron. Combate naval. Victoria de Conrado, Gulnara se arroja en los brazos del Corsario.

⁴⁸ Harvard Theatre Coll. TS 5137.26 1844, p. 10; *Illustrated London News*, 5-X-1844.

⁴⁹ BNE, T/25007.

⁵⁰ Harvard Theatre Coll. TS 5137.26 1844, p. 12; *The Evening Mail*, 2-X-1844, también señaló que al final del ballet se veía a Conrado rodeado por las llamas.

No deja de ser curioso el hecho de que en *El Corsario* de Lefebvre no hubiera un final tan trágico como en las producciones de sus antecesores. Cabe preguntarse si solo se trató de una idea del coreógrafo o si en ello tuvo algo que ver la censura que podía considerar que, para que no se tomara como ejemplo y evitar así un supuesto "efecto contagio", no debían presentarse ese tipo de muertes en la escena. Debemos recordar que, en esa época, los suicidios eran considerados con frecuencia como "un acto delictivo"⁵¹. Plumed y Novella explican la situación española ante este asunto y señalan que durante el siglo XIX:

(...) dada la profunda influencia que la Iglesia tenía en la vida social, política y científica del país, era comprensible que los debates en torno a un fenómeno moralmente tan controvertido como el suicidio se vieran muy condicionados por sus posiciones, y que los autores católicos franceses tuvieran en este punto una gran circulación e influencia. (...) Hasta el segundo tercio del siglo XIX los datos sobre el número de suicidios se utilizaban como una señal y amenaza de los daños morales causados por la progresiva pérdida de influencia de las creencias religiosas.⁵²

Por otra parte, también resulta llamativo que algunos *Corsarios* posteriores a los de Madrid, como los de Domenico Ronzani de 1850 y 1857⁵³, también tuvieron un final en el que Medora y Conrado no morían.

Ya hemos comentado que no era muy común que en un programa del Teatro del Circo se omitiera el nombre del autor o autores que se habían encargado de componer y/o arreglar la música de los bailables, pero en este caso el programa no nos aporta ningún dato, ni respecto a la composición original ni a la orquestación, instrumentación o arreglos. Tampoco la prensa madrileña pudo completar esta información y así lo manifestaba un periódico cuando publicó: "el libreto, cuyo autor ignoramos, y la música, que tampoco sabemos de quién sea (...) "⁵⁴. Lo mismo sucedió en el libreto de *Fausto*⁵⁵, otro

⁵¹ Beatriz López García: "El suicidio: aspectos conceptuales, doctrinales, epidemiológicos y jurídicos", *Revista de Derecho Penal y Criminología* 3, 1993, p. 315.

⁵² José Javier Plumed y Enric J. Novella: "Suicidio y crítica cultural en la medicina española del siglo XIX", *Dymanis*; 35 (1), p. 70-71.

⁵³ La Scala de Milán, en 2 actos y 5 cuadros. Con música de Adam.

⁵⁴ "Revista de Teatros. Circo", *El Heraldo*, 27-VI-1847.

⁵⁵ BNE, T/11246.

ballet escenificado por Lefebvre en Madrid ese mismo año, donde tampoco aparecía el nombre del compositor de la partitura.

Antes del estreno de *El Corsario*, un periódico publicó que se hablaba "con grande elogio de su música, notable por la dulzura y novedad de sus encantos y lo brillante de su rica instrumentación"⁵⁶. Pero lo cierto es que sabemos muy poco, por no decir nada, sobre la partitura de *El Corsario* que se utilizó en Madrid, a excepción de algunos comentarios que se publicaron en la prensa tras el estreno y que veremos más adelante.

Sin embargo el programa del ballet sí señala quiénes fueron los intérpretes de cada una de las danzas que se representaron y, como era frecuente, encontramos entre ellos los nombres de otros bailarines que no interpretaban personajes concretos. En esta ocasión no existe la característica escena de ballet blanco presente en otros ballets románticos y observamos además que el 3^{er} acto carecía de bailables, lo cual fue oportunamente señalado por Ángel Fernández de los Ríos y Velaz de Medrano en sus respectivas crónicas.⁵⁷

Actos	Bailables	Intérpretes
1 ^{er} acto	<i>Paso a cuatro</i>	Sras. Hilariot, Edo, Degarlip y Palmira
	<i>Paso a dos</i>	Laborderie y Massot
	<i>Bailable guerrero</i>	Cuerpo de baile
	<i>Inglesa</i>	Massot y cuerpo de baile
2 ^o acto	<i>Introducción</i>	Cuerpo de baile
	<i>Paso a tres</i>	Moulinier, Hilariot y el Sr. Jules
	<i>Paso a dos</i>	Guy Stephan y Durand
	<i>Paso a cuatro</i>	Montero, Villetti, Cristina y Michelena
	<i>Bearnesa</i>	Guy Stephan y Durand
	<i>Bailable general</i>	cuerpo de baile? y Guy Stephan
3 ^{er} acto	Pantomima	

El propio libreto del ballet también especifica, en varias ocasiones, cuándo se ejecutaban los “bailes”, aunque no señala sus títulos concretos. Cuando Conrado hace su aparición en el 1^{er} acto, el libreto dice que su

⁵⁶ "Gacetilla de la capital", *El Heraldo*, 6-VI-1847.

⁵⁷ Ángel Fernández de los Ríos: "Revista mensual", *El Siglo Pintoresco*, junio 1847; Eduardo Velaz de Medrano: "Revista coreográfico musical", *El Español*, 25-VI-1847.

presencia "interrumpe los bailes y pone fin a los juegos de los piratas" que se estaban realizando. Después de la llegada de Medora, en este mismo acto, el libreto dice que "los piratas suspenden sus trabajos. Baile". En el 2º acto, que se inicia en el harem, el libreto nos informa que Gulnara "toma parte en la fiesta. Baile".

Resulta curioso el hecho de que Pierre Massot interpretara en solitario una variación masculina de carácter, la *Inglesa*. Aunque en ella también participaba el cuerpo de baile, que lo haría posiblemente como adorno, el lucimiento era para Massot. La presencia de una variación masculina en solitario no era muy común en los ballets románticos donde, lo habitual, era que sí existiera algún solo femenino, pero son pocos los ejemplos de variaciones masculinas en las que los hombres pudieran destacar y se trata de un rasgo más propio de la escuela italiana que de la francesa. Es posible que al no interpretar Massot, como primer bailarín que era, un papel protagonista dentro del ballet, Lefebvre decidiera que fuera él quien interpretara esta variación.

Desde el punto de vista escenográfico el libreto del ballet también nos informa detalladamente de dónde se desarrollaba cada escena y esto, junto con algunos comentarios de la prensa, permite que nos hagamos una idea de cómo pudo haber sido la escenografía y la ambientación del ballet. También podemos completar nuestra visión con los bocetos de las escenografías creadas para las versiones italiana e inglesa que hemos reproducido anteriormente. Para el 1º acto el libreto indica: "Vista pintoresca de una isla en el mar Egeo, dos corbetas y algunas lanchas en el puerto, a la derecha una roca escarpada, ruinas de un templo que sirven de habitación a Conrado. En primer término, la tienda de este, armas por el suelo, cofres con mercancías, etc.". En el 2º acto señala: "Salón árabe, en el fondo una escalera que conduce a las galerías del harem. El bajá reclinado sobre un diván, le rodean los jefes superiores de su ejército; odaliscas y esclavos en diferentes grupos".

Sin embargo en el 3º sólo habla del "gabinete del bajá débilmente alumbrado por una lámpara" y hasta más avanzado el argumento no hace referencia al "mar y el puerto de Coron. Combate naval". Precisamente este combate, aunque durante él no se bailaba, fue una de las partes más

celebradas del ballet y en él se destacó la cuidada elaboración del decorado y la dificultad de la maquinaria, que incluía disparos de cañones. Gracias a la descripción de Fernández de los Ríos sabemos algunos detalles más de cómo se desarrollaba esta escena:

El corte de los buques, su armadura, su movimiento y hasta los más insignificantes detalles son perfectos y acabados cuanto puede desearse. Ejecutan varias evoluciones, disparan cañonazos y uno de ellos se va a pique, lo cual es celebrado por el otro colocando luminarias que producen un efecto encantador. La agitación del mar está presentada con propiedad y la ciudad que se distingue en lontananza entre el humo de la pólvora y el reflejo del agua admira sorprendente.⁵⁸

Tenemos la fortuna de que, un semanario de la capital publicó un grabado de ésta última escena del ballet, en la que podemos ver a algunos bailarines y los barcos después de la batalla.



Imagen 173. Última escena de *El Corsario*. *El Siglo Pintoresco*, septiembre de 1847.

El vestuario del ballet fue obra de Manuela Fariñas y Lorenzo Paris. Parece que fue muy lujoso y elaborado, pero no tenemos más referencias al

⁵⁸ Ángel Fernández de los Ríos: “Revista mensual”, *El Siglo Pintoresco*, junio 1847.

respecto. Gracias al grabado que acabamos de reproducir de la última escena del ballet podemos observar que los trajes tenían abundantes elementos orientales: turbantes, pantalones bombachos y algunos de los trajes nos recuerdan a los que utilizan los derviches, pero un poco más cortos.

En Londres se conserva una litografía que muestra a dos de los bailarines que participaron en la producción de *The Corsair* de Albert, escenificada solo tres años antes que la madrileña, por lo que el vestuario utilizado en Madrid pudo haber sido bastante similar. Podemos observar que el diseño de los trajes de las dos litografías es idéntico, aunque con variaciones cromáticas, por lo tanto no sabemos cuáles fueron, verdaderamente, los colores que tenían los trajes que se vieron sobre el escenario inglés. Respecto al vestuario de la bailarina observamos que la base, como era habitual en este periodo, es el tutú romántico con su ajustado y escotado corpiño y la vaporosa falda de tul, adornada con elementos que le aportan, en este caso, cierto carácter oriental como la lujosa tela que lleva atada a la cintura o el adorno a base de pedrería. En la cabeza lleva el característico peinado con bandó y unas largas trenzas sueltas y, como adorno, luce un pequeño sombrero decorado con la media luna árabe, ya que Gulnara formaba parte del harem del sultán.



Imagen 174. Litografías coloreadas por Bouvier de Adèle Dumilatre (Gulnara) y Henri Desplaces en *The Corsair* de Albert. Londres, 1844. V & A Museum.

Desplaces lleva una lujosa túnica decorada con adornos dorados y un elemento a destacar en su vestuario es la decoración de sus zapatillas. Esa V blanca que aparece sobre las zapatillas negras sería precisamente una característica típica de los trajes masculinos utilizados en las coreografías de Auguste Bournonville en Dinamarca. Incluso en la actualidad, cuando se representa alguno de los ballets de Bournonville los bailarines siguen llevando esa V blanca en las zapatillas.

Los papeles protagonistas del ballet fueron interpretados por:

Personaje	Intérpretes
Gulnara	Marie Guy Stephan
Medora	Clotilde Laborderie
Conrado	Lefebvre
El bajá	Alessandro Capuzzo
Un piloto (Anselmo)	Hippolyte Monet
Juan , pirata	Giovanni Piatti
Una cantinera	Tomasia Mojardín
Piratas y turcos	Victorino Vera, Gomar y cuerpo de baile
Nady , eunuco	Joaquín Caravalli
Turcos, griegos, piratas, odaliscas y marineros	Cuerpo de baile

Hay que señalar que en este momento Guy Stephan, la bailarina estrella del teatro, estaba en pleno embarazo o "estado interesante", hecho que fue recogido por la prensa madrileña. Por este motivo, Guy solo participó en las primeras funciones de *El Corsario* y enseguida fue sustituida, privando a sus aficionados durante "algunos meses de sus coquetísimos saltos"⁵⁹. Se podría pensar que este estado físico de la bailarina hubiera podido ser la causa de que el personaje de Gulnara solo interviniera en dos de las danzas del ballet y que sus escenas fueran principalmente de pantomima, pero lo cierto es que hemos podido comprobar que, en las reseñas londinenses del

⁵⁹ *Renacimiento*, 18-VII-1847. En octubre ya se publicó que la bailarina había dado a luz. "Crónica de la Capital", *El Clamor Público*, 16-X-1847.

ballet, también se señala la abundancia de escenas de pantomima y la escasez de bailables.⁶⁰

Para Guy Stephan este ballet no era del todo una novedad ya que, cuando Galzerani escenificó su producción milanese de *El Corsario* en 1842, ella se encontraba trabajando en la Scala. Aunque en el programa milanés del ballet⁶¹ no aparece Guy Stephan entre los personajes protagonistas, sí figura como "primera bailarina francesa", por lo tanto es posible que ejecutara alguna de las danzas del ballet, aunque no lo podemos confirmar porque el programa no nos aporta más detalles al respecto. Pero, si no fue así, de todas formas Guy Stephan estuvo presente durante el montaje y las representaciones de este *Corsario* en Milán.

Además de Pierre Massot y Guy Stephan, la mayoría de los bailarines que participaron en el ballet eran ya conocidos por el público de la capital. Encontramos a la veterana Tomasa Monjardín, que formó parte de la compañía de baile del Teatro del Circo entre 1842-50. La francesa Clotilde Laborderie que, tras casi dos años de ausencia de Madrid, había regresado al teatro. También encontramos en el elenco a otros bailarines habituales como el parisino afincado en Madrid Hippolyte Monet, el portugués Joaquín Caravalli (1824-?), el turinés Giovanni (Juan) Piatti⁶² (1817-?), el veneciano Alessandro Capuzzo⁶³ (1815-?) y a Victorino Vera.

Desde abril de 1847 también trabajaban en el Circo nuevos bailarines, como el propio Lefebvre o la bordelesa Celina Moulinier (1826-?) que era una bailarina a la europea, con cabello y piel de color claro y ojos azules. Antes de venir a España había sido bailarina del Teatro de la Moneda de Bruselas (1846), donde interpretó el papel de Mirtha en *Giselle*, y del de Lyon (1846-47⁶⁴). Formó parte de la compañía de baile del Teatro del Circo en las temporadas de 1847-48, participando en ballets como *El Corsario*, *El torero*, *La*

⁶⁰ "Drury Lane", *The Athenaeum*, Londres, 5-X-1844. Para el *Illustrated London News* de la misma fecha el ballet fue incluso "aburrido". Y según *The Literary Gazette* del mismo día, el ballet debía ser "reducido" si quería "adquirir un cierto grado de popularidad".

⁶¹ *Il corsaro*: azione mimica di Giovanni Galzerani Teatro alla Scala, carnevale 1842.

⁶² Caravalli y Piatti residían, en 1847, en la calle San Marcos 8, 2º. Archivo de la Villa. Padrón, rollo 45/90.

⁶³ Vivía en la calle Infantas 22 y llevaba desde 1842 en Madrid. Archivo de la Villa. Padrón, rollo 45/90.

⁶⁴ *L'Argus*, París, 1-IV-1847. Allí también se encontraba Durand.

sonámbula y *El diablo a cuatro*. Tras pasar por Madrid trabajó en Burdeos (1848-49⁶⁵) y Niza (1850).

En agosto del mismo año llegaron al Teatro de Circo las llamadas “hermanas Rousset”. Así se conocía a las cuatro hijas del maestro de baile Jean Rousset (1805-¿?): Carolina (1827-?), Teresina (1828-?), Adelaide (1830-?) y Clementina (1832-?). Dos de ellas se estrenaron como bailarinas en Madrid con *El Corsario*. Trabajaron en el Circo hasta 1849 y antes de bailar en España habían pasado por el Drury Lane de Londres⁶⁶ (1844), donde precisamente ese mismo año se había representado *The Corsair* de Albert. Tras su estancia en Madrid actuaron en diferentes capitales europeas, Estados Unidos (1853), Chile⁶⁷ (1856), Uruguay y Argentina⁶⁸ (1857), etc.



Imagen 175. Las hermanas Rousset en la portada de la partitura *Favorite dances of the Rousset Family*⁶⁹, 1852.

⁶⁵ *L'Agent dramatique du Midi*, Toulouse, 15-XII-1848; "Bulletin Artistique", *L'Argus*. Lyon, 30-VIII-1849.

⁶⁶ "El ballet del *Slave-Market* sirvió de presentación a tres nuevos bailarines, el Sr. Rousset y la Srtas. Rousset y Teresine. Son inteligentes en su profesión y se harán muy populares". *The Literary Gazette*, Londres, 12-X-1844.

⁶⁷ Mario Milanca Guzmán: "La música en el periódico chileno. *El Ferrocarril* (1855-65)", *Revista musical chilena*, enero-jun. 2000, n° 193, p. 24.

⁶⁸ La Cia. Rousset llevó a escena ballets como *Giselle*, *La Sylphide*, *Catarina* y otros. http://www.surdelsur.com/danza/dan_teat/ (consultado mayo 2015).

⁶⁹ Entre ellas se encontraba la *Manola* que interpretaban Carolina y Adela Rousset. <http://jhir.library.jhu.edu/handle/1774.2/23665> (consultado mayo 2015).

2.3.2 Recepción de *El Corsario* en Madrid, un verdadero éxito para Eusebio Lucini

Desde finales del mes de mayo la prensa de la capital ya venía anunciando la grandiosidad de la producción que se iba a estrenar próximamente en el Teatro de Circo y se hablaba de los cuatro decorados nuevos que había realizado Eusebio Lucini: “Una marina en el archipiélago griego, un magnífico salón árabe, una prisión [y] un combate naval con sus correspondientes fragatas, abordaje, naufragio, etc.”⁷⁰. Días más tarde un diario precisaba que no serían cuatro sino cinco los decorados nuevos que se iban a utilizar en el ballet y añadía a los anteriores “un gabinete del sultán”⁷¹.

Parece que la expectación generada fue tal que el día de la primera representación “la concurrencia fue numerosísima y brillante”⁷² e incluso la reina asistió al estreno con su familia. Además la prensa vaticinó que el ballet daría “buenas entradas al Circo”⁷³. De hecho, un mes después un diario señalaba que “como preveíamos”, el ballet “continúa atrayendo numerosa concurrencia al Teatro del Circo” ya que:

el lujo y la brillantez de sus trajes, el mérito y la belleza de sus decoraciones, la novedad que ofrecen algunas de sus escenas y bailables y el combate naval con que acaba, son motivos suficientes para que llame por mucho tiempo la pública atención y produzca a la empresa buenas entradas.⁷⁴

Tras el estreno fue prácticamente unánime la opinión de que el libreto del ballet “no se distingue por su novedad”⁷⁵, mientras que otro crítico argumentaba que pertenecía “decididamente al gusto italiano”⁷⁶ por no tener un argumento fantástico y estar protagonizado por un pirata. Algunos cronistas calificaron el ballet como magnífico⁷⁷ y con “pasos muy lindos”⁷⁸,

⁷⁰ “Gacetilla de la capital”, *El Heraldo*, 21-V-1847.

⁷¹ *Diario de Avisos de Madrid*, 12-VI-1847.

⁷² “Circo”, *El Espectador*, 22-VI-1847.

⁷³ “Revista de Teatros. Circo”, *El Heraldo*, 27-VI-1847; Ángel Fernández de los Ríos: “Revista mensual”, *El Siglo Pintoresco*, junio 1847.

⁷⁴ *El Clamor Público*, 30-VI-1847.

⁷⁵ Ángel Fernández de los Ríos: “Revista mensual”, *El Siglo Pintoresco*, junio 1847.

⁷⁶ “Revista de Teatros. Circo”, *El Heraldo*, 27-VI-1847.

⁷⁷ *El Clamor Público*, 22-VI-1847; Ángel Fernández de los Ríos: “Revista mensual”, *El Siglo Pintoresco*, junio 1847.

pero para la mayoría se hizo evidente que aunque “los bailables no son de gran mérito”⁷⁹ y “ni la música ni el baile han llamado mucho la atención”⁸⁰, “el lujo de los trajes y la magnificencia y exactitud de las decoraciones”⁸¹ habían hecho que *El Corsario* se convirtiera en un éxito, porque “se había puesto en escena con lujo excesivo”⁸². También se comentó que, solo por estar “muy bien decorado, merece verse”⁸³. De la misma opinión era Velaz de Medrano para quien el ballet “no brilla por el interés de su argumento ni tampoco por la novedad de sus pasos y bailables” pero creía que “el conjunto es muy agradable y vistoso”, lo que se lograba gracias al “lujo de los trajes y la brillantez de las decoraciones, [que] bastarán por sí solos a llamar durante algún tiempo gran concurrencia al Teatro del Circo”⁸⁴.

Otro cronista explicaba que un ballet podía “alcanzar éxito favorable por motivos distintos: por su argumento dramático y por sus pasos o por el aparato y las decoraciones” y confirmaba que “al *Corsario* le ha sucedido esto último”⁸⁵. Esta idea era compartida por otro diario de la capital para cuyo crítico “sin la riqueza de los trajes, sin el acierto del maquinista, sin las obras del pintor, sin lo que se llama la *mise en scene*, *El Corsario* habría pasado desapercibido, merced a todas esas circunstancias, ha logrado aceptación”⁸⁶. Se señaló también que “como composición coreográfica, y sin la maquinaria y pincel de Lucini, bien considerado el baile de *El Corsario* sería poco más que mediano”⁸⁷.

Lo cierto es que la opinión que Lefebvre se fue ganando como coreógrafo, tras haber puesto en escena varias obras en Madrid, no fue muy positiva y en octubre de este mismo año Velaz de Medrano afirmaba que “en sus composiciones abundan muy poco los cuadros maravillosos y las escenas animadas; en cambio vemos demasiada mímica, escasa novedad, hay poquísimo entretenimiento y muchísima monotonía”. Según este crítico,

⁷⁸ “El Corsario”, *La Luneta*, 27-VI-1847.

⁷⁹ *El Popular*, 25-VI-1847.

⁸⁰ “Circo”, *El Espectador*, 22-VI-1847.

⁸¹ “Circo”, *El Espectador*, 22-VI-1847.

⁸² “El Corsario”, *La Luneta*, 27-VI-1847.

⁸³ *El Popular*, 25-VI-1847.

⁸⁴ Eduardo Velaz de Medrano: “Revista coreográfico musical”, *El Español*, 25-VI-1847.

⁸⁵ “Revista de Teatros. Circo”, *El Heraldo*, 27-VI-1847.

⁸⁶ “Revista de Teatros. Circo”, *El Heraldo*, 27-VI-1847.

⁸⁷ Eduardo Velaz de Medrano: “Revista coreográfico musical”, *El Español*, 24-X-1847.

Lefebvre creaba ballets que "en nada se parecen a los lindísimos y entretenidos bailes de *Gisela*, *La linda Beatriz*, *El diablo enamorado*, etc."⁸⁸. Resulta evidente que, para los cronistas de la capital, los ballets que componía Lefebvre, igual que aquellos que escenificó Massini en su momento, estaban más orientados a complacer el gusto del público italiano que el francés. Sin embargo en Madrid, tras el paso de Barrez y Petipa por el Teatro del Circo y después de ver en escena muchas de las novedades estrenadas en Londres o París, había arraigado más el gusto del ballet con argumentos "a la francesa".

Respecto a la música del ballet Velaz de Medrano reconoció que la primera noche, ante la belleza de los decorados, "el sentido de la vista no permitió que se recrease nuestro oído con toda la detención necesaria para poder emitir un juicio exacto" pero, a pesar de ello, reconoció que estaba "brillantemente instrumentada" con "melodías muy variadas" si bien, algunas partes, "no nos parecieron muy propias para el baile". También señaló que en el 1^{er} acto "una música melodiosa" anunciaba la llegada de Medora y que en el 2^o, "una música brillante" precedía la llegada de Gulnara.⁸⁹ Otros periódicos comentaron sin embargo que la composición "no tenía gran novedad"⁹⁰ y que a veces la música resultaba "trivial y conocida y otras graciosa y brillante"⁹¹. Para Fernández de los Ríos la música tampoco tenía "nada de original ni que llamase la atención"⁹². Insistimos de nuevo en lo extraño que resulta el hecho de que ni el teatro, ni la prensa informaran del autor o autores de la partitura que se utilizó para el ballet.

Un crítico consideraba que los bailables de *El Corsario* "no se distinguen por su novedad ni por su invención" y el único que para él merecía algún comentario era la *Bearnesa*, que era "una especie de *Paso stirio* menos vivo, menos voluptuoso, menos aéreo que aquel", un paso con cierta "gracia, sin llegar ni con mucho a otros de la misma índole que tanto han agradado en Madrid"⁹³. Según Velaz de Medrano las danzas del ballet no "ofrecían ninguna novedad", consideraba que el 2^o acto estaba "algo recargado y

⁸⁸ Eduardo Velaz de Medrano: "Revista coreográfico musical", *El Español*, 24-X-1847.

⁸⁹ Eduardo Velaz de Medrano: "Revista coreográfico musical", *El Español*, 25-VI-1847.

⁹⁰ "El Corsario", *La Luneta*, 27-VI-1847.

⁹¹ "Revista de Teatros. Circo", *El Heraldo*, 27-VI-1847.

⁹² Ángel Fernández de los Ríos: "Revista mensual", *El Siglo Pintoresco*, junio 1847.

⁹³ "Revista de Teatros. Circo", *El Heraldo*, 27-VI-1847.

degenera en pesado" y creía que "lo que a este acto le sobra [le] falta al 3º, en el cual nada se baila". Además pensaba que Lefebvre "hubiera podido sacar[le] más partido" al *Bailable guerrero* del 1º acto y que la Guy "hubiera podido brillar más" en la escena de la seducción de Gulnara "bailando algún paso propio de la situación" que "ofreciera alguna novedad". En cuanto a la *Bearnesa* opinaba que "carece de carácter y está muy distante de la *polcas*, *redowas* o *mazurcas*"⁹⁴.

Por el contrario Fernández de los Ríos señalaba que los dos primeros actos tenían "lindísimos bailables y evoluciones del mejor efecto" en las que Lefebvre había "introducido la innovación de que el cuerpo de baile no esté nunca parado, sino que acompañe con la acción y contribuya a interpretar las escenas que se representan"⁹⁵. En realidad esto podía suponer, hasta cierto punto, algo novedoso en los escenarios españoles pero no era una novedad en el terreno del ballet porque este era uno de los principios que seguía Jules Perrot en sus coreografías. Guest señala, por ejemplo, que cuando Perrot coreografió *La Esmeralda* en Londres (1844) se puso de manifiesto la importancia de la multitud por la manera en que utilizó y manejó al cuerpo de baile que, además de representar a los ciudadanos de París, aportaba un "impresionante realismo y sus reacciones añadían color y emoción a los dramáticos acontecimientos"⁹⁶.

Sin duda lo más celebrado de *El Corsario* fueron los decorados. En *El Herald* consideraban que todo "cuanto digamos de las decoraciones de Lucini será poco" y a continuación pasaban a elogiar diferentes elementos del decorado: La 1ª escena, con "la vista pintoresca de una isla en el mar Egeo, es un precioso cuadro lleno de verdad y de vida" cuya ilusión se completaba con la imagen de "las dos corbetas ancladas en el puerto meciendo levemente sus banderolas y gallardetes". El crítico señaló que la estancia árabe del 2º acto estaba "pintada con una delicadeza admirable" y añadió que la lámpara que aparecía "colgada sobre el techo del gabinete del bajá produce un efecto maravilloso". También destacó el telón que se utilizaba en la escena de la prisión y concluía afirmando que "el mar y el puerto de Coron es una

⁹⁴ Eduardo Velaz de Medrano: "Revista coreográfico musical", *El Español*, 25-VI-1847.

⁹⁵ Ángel Fernández de los Ríos: "Revista mensual", *El Siglo Pintoresco*, junio 1847.

⁹⁶ Ivor Guest: *Jules Perrot. Master of the romantic ballet*. Londres: Dance books, 1984, p. 123.

verdadera maravilla teatral, tanto mayor si se atiende a la pequeñez del escenario y a la complicación de la maquinaria"⁹⁷.

Para Fernández de los Ríos los decorados eran "bellísimos" y destacaba entre ellos "la perspectiva de la decoración de cárcel [que] es de un mérito extraordinario"⁹⁸. Otro periódico afirmaba brevemente que "la vista pintoresca de una isla en el mar, el salón árabe y el recio y bien significado combate por mar o por tierra (...), son superiores a todo elogio" y señalaba además que el combate naval del último acto "no ha tenido igual en Madrid hasta el día"⁹⁹.

Como vemos, el éxito que obtuvo el escenógrafo Eusebio Lucini fue total y así se lo reconoció el público el día del estreno cuando le "colmó de merecidos aplausos"¹⁰⁰ ovacionándole "estrepitosamente" como "autor de las decoraciones"¹⁰¹. De hecho, un crítico consideraba que se debía a Lucini "tal triunfo [del ballet] más que al señor Lefebre" y añadía que el público fue "justo" cuando lo llamó a la escena para "aplaudirle, y justos somos asimismo tributando sinceras y cordiales alabanzas a ese laborioso y estimable artista, que aunque extranjero, se ha connaturalizado y se ha formado en nuestro país"¹⁰². Para Fernández de los Ríos, aunque el 3^{er} acto del ballet no tenía bailables, ofrecía "más interés que lo demás debido únicamente al pintor"¹⁰³.

Velaz de Medrano también afirmaba que Lucini era buen "acreedor de los aplausos que le dispensa todas las noches el público" y valoraba especialmente el que hubiera "sabido sacar gran partido de un escenario tan mezquino como el del Teatro del Circo"¹⁰⁴. También se refirió a la dificultad del espacio el crítico de *El Heraldo*, que señaló la "pequeñez del escenario"¹⁰⁵ y la complicación de la maquinaria que se utilizaba en el ballet.

Hay que recordar que el coliseo madrileño tenía sus complicaciones técnicas. Construido inicialmente para albergar espectáculos circenses, no tenía la distribución habitual de un teatro respecto a la entrada principal,

⁹⁷ "Revista de Teatros. Circo", *El Heraldo*, 27-VI-1847.

⁹⁸ Ángel Fernández de los Ríos: "Revista mensual", *El Siglo Pintoresco*, junio 1847.

⁹⁹ "Circo", *El Espectador*, 22-VI-1847.

¹⁰⁰ Ángel Fernández de los Ríos: "Revista mensual", *El Siglo Pintoresco*, junio 1847.

¹⁰¹ "Circo", *El Espectador*, 22-VI-1847.

¹⁰² "Revista de Teatros. Circo", *El Heraldo*, 27-VI-1847.

¹⁰³ Ángel Fernández de los Ríos: "Revista mensual", *El Siglo Pintoresco*, junio 1847.

¹⁰⁴ Eduardo Velaz de Medrano: "Revista coreográfico musical", *El Español*, 25-VI-1847.

¹⁰⁵ "Revista de Teatros. Circo", *El Heraldo*, 27-VI-1847.

situada en la Plaza del Rey, ya que el escenario daba directamente a la plaza, posiblemente para facilitar la entrada de los animales.¹⁰⁶ Sin embargo, la forma de herradura de la sala sí se asemejaba más a un teatro que a un circo y Fernández Muñoz señala que lo que era el patio de butacas "debió ser en un principio la pista"¹⁰⁷. Como ejemplo de las dificultades técnicas de este teatro, ya comentamos que cuando se estrenó *La Sílfide* en el Circo (1842) no fue posible realizar los característicos vuelos de las bailarinas y, al año siguiente, *Gisela* se presentó con unos decorados y efectos de maquinaria más pobres y escasos que los que se utilizaban en la producción original parisina. Es cierto que poco a poco se fueron realizando mejoras tanto en la sala como en la dotación técnica y en la maquinaria del teatro, prueba de ello es que, en 1845, la prensa señaló que cuando se repuso "*Gisela* [se] presentó con algún más aparato y estrenándose una bonita decoración"¹⁰⁸ y además su "maquinaria y aparato escénico han recibido una mejora notable"¹⁰⁹.

A pesar de las sucesivas mejoras, muchas de ellas costeadas por José de Salamanca, todavía resulta increíble cómo se pudo desarrollar la tan celebrada escena del combate naval del 3^{er} acto de *El Corsario* en un espacio tan difícil. Fernández de los Ríos afirmó que este combate con que terminaba el ballet era "el primer espectáculo de este género que se presenta en los teatros de Madrid al nivel de los adelantos que la maquinaria ofrece en los del extranjero"¹¹⁰. Para Velaz de Medrano esta batalla también era "de lo mejor que se ha visto en Madrid", sin embargo, a pesar de reconocer el mérito de los decorados de Lucini, el crítico no dejaba de recordarle que debía "desterrar el actual sistema de bambalinas" y que si corregía "algunas otras ligeras imperfecciones, sus decoraciones ganarán mucho"¹¹¹.

Respecto a este último enfrentamiento naval, con cañonazos incluidos, existe una curiosa anécdota que fue recogida por *El Herald*. Al parecer, pocos días después del estreno habían causado "gran alarma y sobresalto algunas descargas que se han oído a hora bastante avanzada de la noche por las calles

¹⁰⁶ Ángel Luis Fernández Muñoz: *Arquitectura teatral en Madrid. Del corral de comedias al cinematógrafo*. Madrid: El avapies, 1988, p. 180.

¹⁰⁷ Fernández Muñoz: *Arquitectura teatral...*, p. 182.

¹⁰⁸ *El Herald*, 27-III-1845.

¹⁰⁹ *El Clamor Público*, 27-III-1845.

¹¹⁰ Ángel Fernández de los Ríos: "Revista mensual", *El Siglo Pintoresco*, junio 1847.

¹¹¹ Eduardo Velaz de Medrano: "Revista coreográfico musical", *El Español*, 25-VI-1847.

inmediatas al centro”, lo que hizo que algunos viandantes creyeran que había “llegado el instante de un pronunciamiento”. Ante la alarma de la población, el diario pedía “sosiego a los espíritus apocados” y explicaba que:

El origen de todo esto es muy sencillo: como por el calor de la estación se dejan abiertas las ventanas altas del Teatro del Circo, y como a media noche hay generalmente quietud y silencio, se perciben perfectamente desde puntos muy distantes de la población los tiros con que termina el baile *El Corsario*. (...) Todo se reduce a gastar un poco de pólvora en salvas.¹¹²

También se habló del lujo¹¹³ y la riqueza del vestuario del ballet, incluso se comentó que este era "de una suntuosidad excesiva tal vez"¹¹⁴. Un crítico afirmó que, en su opinión, el éxito del ballet se debió "más al confeccionador de los trajes que al confeccionador de la música" y señaló que los trajes que lucía Gulnara/Guy eran “del más exquisito gusto y de la mayor riqueza, lo cual no es maravilla en quien ha demostrado veces infinitas lo bien que acierta a combinar ambas cosas”¹¹⁵. Otro crítico también comentó que Guy Stephan "lució esa noche una infinidad de trajes a cual más brillante"¹¹⁶.

En cuanto a los intérpretes del ballet se publicaron numerosos comentarios porque la compañía de baile había sufrido bastantes modificaciones y con este ballet habían aparecido caras nuevas. Continuaba en el teatro Guy Stephan, bailarina adorada por el público madrileño que, en palabras de un cronista, destacaba por darle "su colorido propio y natural a las más opuestas creaciones" que interpretaba. Y esto era lo que había vuelto a hacer en el nuevo ballet donde "caracterizó perfectamente el personaje de Gulnara, que mucho se diferencia de los que hasta aquí había desempeñado". Para este mismo crítico, Gulnara representaba a una "mujer apasionada, a una figura trágica" y Guy la había interpretado "según era de suponer, con gloria y lucimiento, brillando ahora cual mímica la que tanto brilla cual bailarina, ostentando siempre sus cualidades de elegancia, firmeza y seguridad"¹¹⁷. Velaz de Medrano lamentaba que Guy no tuviera “como bailarina un papel

¹¹² *El Heraldo*, 6-VII-1847.

¹¹³ Eduardo Velaz de Medrano: “Revista coreográfico musical”, *El Español*, 25-VI-1847.

¹¹⁴ “Gacetilla de la capital”, *El Heraldo*, 6-VI-1847.

¹¹⁵ “Revista de Teatros. Circo”, *El Heraldo*, 27-VI-1847.

¹¹⁶ “El Corsario”, *La Luneta*, 27-VI-1847.

¹¹⁷ “Revista de Teatros. Circo”, *El Heraldo*, 27-VI-1847.

importante en *El Corsario*" porque durante el 1^{er} acto "ni se presenta en escena, y en el 3^o y último tanto su papel como el de todos los demás, se reduce a pura mímica". Destacaba que los dos bailables en los que aparecía, entre ellos la *Bearnesa*, los había interpretado "con su inimitable gracia"¹¹⁸. Para otro periódico la bailarina ejecutó este baile "con notable gracia y picante desenfado"¹¹⁹.

Como ya hemos señalado, al estar Guy Stephan embarazada tuvo que ser sustituida pocos días después del estreno. En octubre un periódico de la capital escribía que "la graciosa y ligera sílfide, cuyos pies han levantado de cascos tantas cabezas, volverá dentro de poco a dar vida y animación a los bailes del Circo (...) es de presumir que muy pronto la veamos lucir su portentosa agilidad" porque "Mme. Guy Stephan ha salido ya del estado que llaman *interesante*, dando a luz a un hermoso niño"¹²⁰.

Esa temporada había regresado al Circo otra bailarina conocida y admirada por el público de la capital, Clotilde Laborderie, que interpretó a Medora, papel que a un crítico le resultó "bastante desairado" aunque reconoció de la bailarina "supo sacar partido de él y arrancar aplausos en su *pas de deux*"¹²¹. Para Velaz de Medrano este papel era "insignificante" y se lamentaba de que la "interesante" Laborderie solo tuviera "ocasión de lucir su ligereza en un paso con el señor Massot". Este mismo crítico comentó que en el *Bailable guerrero* del 1^{er} acto sobresalía Tomasa Mojardín "por la soltura y gracia con que toca el tambor y recorre las filas de los combatientes"¹²². Otro diario celebró que esta "linda" bailarina hubiera logrado despojarse "de su timidez y de su frialdad antiguas" y señaló que había estado "graciosísima en su papelito de cantinera, mereciendo repetidas palmadas por su picaresco donaire y por lo bien que toca el tambor"¹²³.

La llegada de la francesa Celina Moulinier había generado gran expectación. La nueva bailarina hizo su primera aparición en el Teatro del Circo en un *Paso a tres* de *El Corsario*. Un crítico confesó sentirse algo

¹¹⁸ Eduardo Velaz de Medrano: "Revista coreográfico musical", *El Español*, 25-VI-1847.

¹¹⁹ "Gacetilla de la capital", *El Heraldo*, 6-VI-1847.

¹²⁰ "Crónica de la Capital", *El Clamor Público*, 16-X-1847. También Eduardo Velaz de Medrano: "Revista coreográfico musical", *El Español*, 24-X-1847, dijo que ya había dado a luz.

¹²¹ "Revista de Teatros. Circo", *El Heraldo*, 27-VI-1847.

¹²² Eduardo Velaz de Medrano: "Revista coreográfico musical", *El Español*, 25-VI-1847.

¹²³ "Revista de Teatros. Circo", *El Heraldo*, 27-VI-1847.

decepcionado con ella ya que "sin desmentir absolutamente las buenas noticias esparcidas acerca de su mérito, no las ha confirmado tampoco de todo punto". Reconocía que era "alta y bella" –curioso comentario ya que, según un pasaporte de 1850, medía solo 1m 51cm¹²⁴–, que tenía "una escuela excelente" pero "su seguridad no nos parece grande". A pesar de ello señaló que "fue bien recibida" y esperaba verla en otros ballets "más propicios" en los que le fuera "posible ostentar cualidades que aun no la hemos advertido"¹²⁵. Otro cronista comentó que "como bailarina no pasa de mediana"¹²⁶ y un tercero añadió que "nada de bien notable hemos observado en el debut de esta bailarina" y consideraba que la Moulinier brillaría "más por su buen físico que por la ligereza de sus piernas, celebraremos mucho el tener algún día ocasión de alabarla como bailarina"¹²⁷. Por tanto es comprensible que, cuando en julio de ese mismo año, la bailarina tuvo que sustituir a Guy Stephan en el papel de Gulnara, algunos periódicos no lo aprobaron y preguntaron desde sus páginas si "¿no lo habría ejecutado mejor la graciosa Laborderie?"¹²⁸.

En el elenco masculino continuaba el celebrado Pierre Massot quien, junto con Durand y Jules, "bailaron con su acostumbrada agilidad"¹²⁹. Según Velaz de Medrano, Massot había bailado "primorosamente" la *Inglesa* del 1^{er} acto y Durand "acompañó muy bien a la Guy"¹³⁰ en el *Paso a dos* y en la *Bearnesa*. Cuando Durand apareció por primera vez en el teatro, solo unos meses antes, un diario había señalado que era "joven, vigoroso, ágil, tiene buena escuela y una acción expresiva"¹³¹.

Ya hemos visto que Lefebvre asumía también uno de los papeles protagonistas del ballet. Según un crítico interpretó el personaje de Conrado "con mucha dignidad y acierto"¹³² aunque, para otro diario, merecía "más elogios" por su desempeño como bailarín que como "compositor del baile" ya que, como intérprete, se mostró "hábil e inteligente, oportuno en sus maneras,

¹²⁴ Archivo Departamental de la Gironde, Burdeos. 4M 731/263.

¹²⁵ "Revista de Teatros. Circo", *El Heraldo*, 27-VI-1847.

¹²⁶ "El Corsario", *La Luneta*, 27-VI-1847.

¹²⁷ Eduardo Velaz de Medrano: "Revista coreográfico musical", *El Español*, 25-VI-1847.

¹²⁸ *El Heraldo*, 14-VII-1847.

¹²⁹ "Revista de Teatros. Circo", *El Heraldo*, 27-VI-1847.

¹³⁰ Eduardo Velaz de Medrano: "Revista coreográfico musical", *El Español*, 25-VI-1847.

¹³¹ "Revista Mensual", *El Siglo Pintoresco*, abril-mayo 1847.

¹³² Eduardo Velaz de Medrano: "Revista coreográfico musical", *El Español*, 25-VI-1847.

noble y enérgico en su acción". Respecto a su trabajo como coreógrafo este cronista no dejaba de reconocer que también era "digno de alabanza" por "el movimiento que ha sabido dar a los cuadros y por la verdad con que ha dispuesto los combates, en el que termina el baile es imposible apetecer más animación, más propiedad"¹³³.

En agosto de 1847 hicieron su primera aparición en el Teatro de Circo dos de las cuatro hermanas Rousset: Carolina, Teresa, Adelaide y Clementina. Tras el verano, la nueva temporada madrileña se inició repitiendo el ballet *El Corsario*, "baile justamente aplaudido en sus anteriores representaciones" y según señaló Fernández de los Ríos, "a pesar de la grande acogida que tuvieron del público" las dos hermanas Rousset que debutaron entonces, "nada hicieron que no hubiéramos visto"¹³⁴ antes.

El ballet *El Corsario* se representó en Madrid en unas treinta y tres ocasiones entre junio de 1847 y marzo de 1848. Podemos concluir que fue un ballet bien recibido y que alcanzó cierto éxito debido, principalmente, a su costosa y espectacular producción y a las innovaciones de maquinaria escénica que se presentaron por primera vez en la capital. Pero desde el punto de vista coreográfico, musical y/o argumental el ballet no aportó grandes novedades. Por otra parte, la escasez de bailables tampoco permitió desarrollar el lucimiento técnico de los bailarines quienes, a pesar de ello, tuvieron buena acogida por parte de la prensa.

No tenemos noticias de que, después de 1848, *El Corsario* de Lefebvre fuera representado en otros teatros españoles. El siguiente *Corsario* del que tenemos referencias es el que se representó en el Teatro Real de Madrid en 1857, con coreografía de Livio Morosini.¹³⁵

¹³³ "Revista de Teatros. Circo", *El Herald*, 27-VI-1847.

¹³⁴ Ángel Fernández de los Ríos: "Revista mensual", *El Siglo Pintoresco*, agosto 1847.

¹³⁵ BNE, T/9948.

2.4 *Le diable à quatre*, una comedia moralizante transformada en ballet

El dramaturgo, libretista y director teatral francés Adolphe de Leuven (1802-84) fue el encargado de elaborar el libreto para el ballet en 2 actos titulado *Le diable à quatre*, que se estrenó en París el 11 de agosto de 1845. Leuven escribió más de ciento setenta obras, entre ellas varios libretos de óperas para compositores como Adolphe Adam o Ambroise Thomas, y un segundo ballet, *Vert-Vert*¹ en 1852.

El argumento de esta comedia-moralizante convertida en ballet no era del todo desconocido para el público parisino ya que no se trataba de una idea original del libretista sino que, como señala Guest, Leuven se inspiró en obras anteriores. El texto original, titulado *The devil of a wife or a comical transformation*, fue creado por Thomas Jevon y se estrenó en Londres en 1686. Charles Coffey lo utilizó como argumento para su ópera *The devil to pay or the wives metamorphosed* (Londres, 1731) y Michel-Jean Sedaine también lo usó para la primera producción parisina titulada *Le diable à quatre ou la double métamorphose* (1756). En 1809 el cantante y compositor Jean Pierre Solié realizó una nueva versión, a partir de la de Sedaine, titulada *Le diable à quatre ou la femme acariâtre*.²

Leuven realizó, para el libreto del ballet, varias modificaciones respecto a las obras anteriores. Por ejemplo trasladó la escena a Polonia, desarrollándose la acción en los Estados del Conde Polinski. Este cambio posibilitaba y justificaba la introducción de varias danzas nacionales de la zona. También transformó al personaje del zapatero en cestero. A pesar de la diferencia de clase que existía entre los personajes de Mazourka y la Condesa, ambas mujeres sufrían en sus infelices matrimonios, ya que debían someterse y acatar la voluntad de sus maridos quienes las recriminaban cuando, bajo el

¹ Ballet estrenado en París con coreografía de Mazilier y Saint-Léon, música de Adam, Deldevez y Tolbecque.

² Ivor Guest: *The romantic ballet in Paris*. Londres: Dance Books, 2008, p. 407 y 417. En 1853, Adam recuperó la partitura de Solié para una nueva ópera estrenada en el Teatro Lírico de París.

prisma masculino, mostraban desobediencia o no cumplían con su papel de buenas esposas.

En esta línea se pronunció Hippolyte Lucas en su reseña del estreno en la que agradecía que el ballet estuviera "basado en un cuento popular conocido por todos" que se "encargaba de ilustrar una moral proverbial". Comentaba además que si los ballets con tema mitológico ya estaban pasados de moda, los ballets con seres sobrenaturales se volvieron "más oscuros, aunque adquirieron una cierta calidad vaporosa y aérea", en este momento aseguraba que el nuevo ballet basado en una "comedia, cuya intención era hacer entrar en razón a las mujeres malvadas, no ha sido mala elección para comenzar una nueva era de ballets, los ballets instructivos y moralizantes"³. Con este comentario se evidencia el concepto algo retrógrado que tenía este cronista respecto a las mujeres, postura sin embargo habitual en ese momento.

Parece que el ballet estaba lleno de "escenas de auténtica comedia" que no permitían ni "un momento de aburrimiento"⁴, aunque el poco "parecido entre las dos mujeres"⁵ que interpretaban los papeles principales hacía que su mágico intercambio de personajes perdiera un poco de ilusión. Pero esto no evitó que, según Gérard de Nerval, el ballet recibiera los "más justos aplausos" porque "no hay nada más encantador que este ballet, que se diferencia de muchos otros en que tiene todo el interés y todo el espíritu de una comedia"⁶.

En un principio la coreografía de *Le diable à quatre* iba a ser realizada por Albert⁷ (François Decombe) pero finalmente el encargado de llevarla a cabo fue Joseph Mazilier quien, además de ser el responsable de la coreografía, interpretó el personaje de Mazourki. Mazilier (Giulio Mazarini, 1797-1868), comenzó su carrera artística en Lyon (1818-21) y Burdeos, y entre 1822-29 bailó en el Teatro de la Porte San Martin de la capital francesa. Se integró en la Ópera de París en 1830 y allí participó en los estrenos de ballets como *La Sylphide* (1832) y *La révolte au sérail* (1833) junto a Maria Taglioni y *Le diable boiteux* (1836) con Fanny Elssler. Mazilier desarrolló además una

³ Hyppolite Lucas: "Revue des Théâtres", *Le Siècle*, París, 18-VIII-1845.

⁴ *Era*, 24-VIII-1845. En Guest: *The romantic ballet in Paris...*, p. 410.

⁵ Hyppolite Lucas: "Revue des Théâtres", *Le Siècle*, París, 18-VIII-1845.

⁶ Gérard de Nerval: "Théâtres", *La Presse*, París, 18-VIII-1845.

⁷ Guest: *The romantic ballet in Paris...*, p. 409.

importante labor como maestro de baile⁸ y coreógrafo ya que, entre 1838-59, creó más de once bailables para óperas y quince ballets entre los que destacan *Paquita* (1846) y *El Corsario* (1856). Precisamente varias de sus coreografías, como *La Gypsy* y *Les cinq sens*, se representaron en el Teatro del Circo de Madrid. Para Lucas, Mazilier era un "hábil coreógrafo" que había "manejado con fortuna las situaciones y los pasos de este ballet"⁹.

En *Le diable à quatre* encontramos diferentes características propias de los ballets románticos, como la presencia de elementos fantásticos con la aparición de un mago disfrazado de anciano ciego o la de unos demonios y genios que ayudaban a realizar el traslado/intercambio de cuerpos de las protagonistas femeninas durante la última escena del 1^{er} acto. También abundaban las danzas nacionales que aportaban el color local tan característico de estos ballets. En la 1^a escena del 2^o acto, tras la discusión entre la condesa y Mazourki, el libreto original señala que ella bailaba un *Minuet* y después una "danza viva y rápida" sin título. Ninguna de estas dos danzas se interpretó en la producción madrileña.

Hay que señalar la ausencia de escena de *ballet blanc*¹⁰, que sí aparecía en otros ballets de este periodo y que incluso Marius Petipa mantuvo en muchas de las coreografías que creó en Rusia durante la segunda mitad del siglo XIX. Sin embargo entre los personajes del ballet encontramos un Hada, otro ser fantástico interpretado por Aline y en varias reseñas de la época se habla del *Paso de las sílfides* del 2^o acto, que podría tratarse de una escena o bailable de este tipo, aunque también podría referirse simplemente a un título. Por el momento no tenemos más referencias que nos permitan precisar las características de este *Paso de las sílfides*.

La música del ballet fue compuesta por Adolphe Adam¹¹, por lo que "no podía dejar de ser ingeniosa y brillante"¹². Pougin señaló que la partitura

⁸ En San Petersburgo (1851-52), Lyon (1857-60 y 1862-66) o Bruselas (1866-67).

⁹ Hyppolite Lucas: "Revue des Théâtres", *Le Siècle*, París, 18-VIII-1845.

¹⁰ Como veremos más adelante, tampoco la producción madrileña tuvo escena de ballet blanco.

¹¹ Adam compuso catorce ballets a lo largo de su carrera: *Fausto* (Deshayes, 1833), *La fille du Danube* (F. Taglioni, 1836), *La jolie fille de Gand* (Albert, 1842), *Le diable à quatre* (Mazilier, 1845), *Griseldis* (Mazilier, 1848) y *Le Corsaire* (Mazilier, 1856), entre otros. Nueve de ellos fueron estrenados en París,

¹² Hyppolite Lucas: "Revue des Théâtres", *Le Siècle*, París, 18-VIII-1845.

estaba "llena de fantasía, brío, color y originalidad"¹³. Resulta muy llamativo la cantidad y extensión de los comentarios que la prensa le dedicó a la nueva composición de Adam y sus características. Nerval señaló, por ejemplo, que la música había sido "merecidamente aplaudida" porque era "siempre apropiada para las necesidades de la obra, siempre espiritual y distinguida"¹⁴. Marie P. Escudier dedicó la mayor parte de su crónica a Adam y su nueva composición, que además analizaba bastante al detalle. De ella destacó la maestría del autor a la hora de utilizar un recurso que había sido muy popular en la década anterior, los *airs parlants* o *carillons*, como un "gran recurso para la comprensión del ballet"¹⁵. Consistían en fragmentos de música y texto tomados de obras ya existentes, sobre todo óperas, que se incorporaban al nuevo ballet para ayudar a establecer el contexto dramático. A partir de la década de 1840 este recurso fue cayendo en desuso y fue sustituido por los "motivos recurrentes" para recordar a un personaje o acción que ya había sucedido, además, los ballets fueron teniendo cada vez más música original.¹⁶ Este recurso se utilizó especialmente en las escenas mímicas ya que hacían referencia directamente a determinadas palabras unidas a una melodía¹⁷. Nerval los definía en su reseña como "reminiscencias de melodías conocidas utilizadas para comprender los ballets"¹⁸. Sin embargo, cuando Adam compuso *Giselle* solo cuatro años antes (1841), prácticamente no incluyó *airs parlants*, mientras que sí abundaron los temas o "motivos recurrentes". Según Escudier, en *Le diable à quatre* podemos encontrar los siguientes ejemplos de *airs parlants*¹⁹:

¹³ Arthur Pougin: *Adolphe Adam, sa vie, sa carrière ses memoires artistiques*. París: Charpentier, 1877, p. 181.

¹⁴ Gérard de Nerval: "Théâtres", *La Presse*, París, 18-VIII-1845.

¹⁵ Escudier: "Le diable à quatre", *La France Musicale*, París, 17-VIII-1845. Los llama *musique parlante*.

¹⁶ Cuando se estrenó *La Sylphide* (1832) un crítico señaló que el ballet tenía demasiada música nueva y por tanto desconocida. Más detalles en Marian Smith: *Ballet and opera in the age of Giselle*. Princeton University Press, 2000, pp. 101-08; Stephanie Jordan: "The role of the ballet composer at the Paris Opera: 1820-50", *Dance Chronicle*, Vol. 4, n° 4, 1981; Smith: "Borrowings and original music: A dilemma for the ballet-pantomime composer" *Dance Research Journal*, vol. 6. n° 2. 1988, pp. 9-12.

¹⁷ L. Escudier, en Smith: *Ballet and opera...*, pp. 103, 108.

¹⁸ Gérard de Nerval: "Théâtres", *La Presse*, París, 18-VIII-1845.

¹⁹ Escudier: "Le diable à quatre", *La France Musicale*, París, 17-VIII-1845.

	Fragmentos de <i>air parlants</i>	Situación en el ballet
1 ^{er} Acto	"mi marido no está aquí", <i>La lettre de change</i> ²⁰ de Bochsá.	Primera entrada de Mazourka, su marido no la ve, está sola.
	"divertíos, sí, lo recomiendo", <i>La fête du village voisin</i> ²¹ de Boieldieu.	Primera aparición de Mazourki en la casa.
	Aire del <i>L'irato</i> ²² de Méhul.	Primera aparición de la Condesa
	"cambia, cámbiame, Brama", motivo de Beethoven ya utilizado en otro ballet. ²³	Escena final del acto. Intercambio de las mujeres.
2 ^o Acto	Motivos del coro de <i>Cagliostro</i> ²⁴ de Adam.	Escena tras la lección de danza.

Marie P. Escudier también señaló que en el nuevo ballet "predominaban la vivacidad, alegría, gracia y ritmos animados" y consideró que tanto la *Mazurca* como el *Galop* del 1^{er} acto se harían pronto muy populares, interpretándose en todos los pianos de París. Concluía su comentario afirmando que "la música de un ballet está, por lo general, [considerada] de poca importancia" y que Adam había "demostrado una vez más que un hombre de talento podía hacer una obra de ciencia y digna de un miembro del Instituto"²⁵.

Otro crítico comentó que la música había sido "escrita con cuidado" y que había "contribuido en gran medida al éxito del ballet". Explicaba que, en el 1^{er} acto, había una "*Mazurca* tan original y colorida, que se puede dar por un aire nacional", además el ballet estaba "lleno de melodías rítmicas ricamente instrumentadas" y consideraba que "la música de los dos últimos cuadros es brillante y de un gran efecto"²⁶. Tanto éste crítico como Escudier señalaron la existencia de varias piezas en las que destacaban dos solistas de la orquesta: una compuesta para cornetín de pistones, interpretada por Forestier "con una gran superioridad", y varias para violín ejecutadas por Leudet, piezas que

²⁰ Ópera cómica en un acto. París, 1815.

²¹ Ópera cómica en tres actos con música de François-Adrien Boieldieu y libreto de Sewrin. París, 1816.

²² *L'irato ou l'emporté*, ópera cómica en un acto. con libreto de Marsollie. París, 1801.

²³ *La chatte métamorphosée en femme*, ballet pantomima en tres actos de Jean Coralli con música de Alexandre Montfort. París 1837.

²⁴ Ópera cómica en tres actos de A. Adam. París, 1844.

²⁵ Escudier: "Le diable à quatre", *La France Musicale*, París, 17-VIII-1845.

²⁶ "Théâtre de la Opéra. Le diable à quatre", *Le Constitutionnel*, París, 14-VIII-1845.

"jugaban un papel importante en la música del ballet"²⁷. Entre las piezas para violín destacaba especialmente el *Paso de las sílfides*, que para un crítico incluso "podría haberse titulado *Fantasia de violín*"²⁸.

Sin embargo parece que el ballet no convenció al corresponsal del *Morning Post* quien señaló que el ballet era "un mero pastiche de reminiscencias tanto del músico como del libretista" y consideraba que, musicalmente, "la única parte inteligente era un aire escocés para viento bien instrumentado", aunque reconocía que tenía "una buena *Mazurca*, una *Polca* y varios bailables"²⁹ interesantes.

Dos de las variaciones que compuso Adam para este ballet fueron reutilizadas años más tarde como variaciones masculinas en otras coreografías. La primera pasó a formar parte del *Paso a tres* de *Paquita* y la segunda se incluyó en el *Festival de Flores en Genzano* de Auguste Bournonville. En ambos casos la música de estas variaciones suele atribuirse erróneamente a otros compositores. Por otra parte debemos comentar que existe una grabación musical completa de *Le diable à quatre*, que fue dirigida por Richard Bonyngue en 1965, a partir de los materiales que se conservan en París.

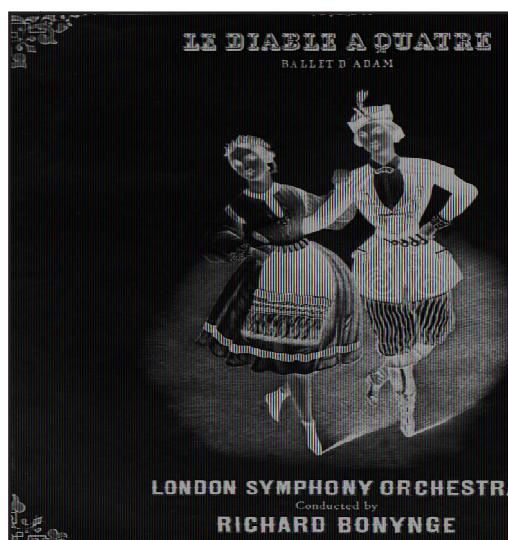


Imagen 176. Portada del disco de *Le diable à quatre* de Adam con una pareja interpretando una *Polca*.

²⁷ Escudier: "Le diable à quatre", *La France Musicale*, París, 17-VIII-1845.

²⁸ "Théâtre de la Opéra. Le diable à quatre", *Le Constitutionnel*. París, 14-VIII-1845.

²⁹ *Morning Post*, Londres, 13-X-1845. En Guest: *The romantic ballet in Paris...*, p. 414.

En cuanto a las danzas del ballet, en el texto del libreto original³⁰ se señalan algunas de ellas. En el 1^{er} acto, cuando aparece Mazourka, indica que esta "baila". O en la fiesta que sigue a la cacería señala "baile de Mazourka", al que le sigue un divertimento de varios bailes que no especifica. En la 1^a escena del 2^o acto, tras la discusión entre la condesa y Mazourki, se dice que ella baila un *Minuet* y después una danza viva y rápida. En la escena de la *lección de baile* del mismo acto se dice que Mazourka baila una danza popular corta y luego, gracias a la intervención del mago, termina ejecutando un "*Grand pas* con el conde"³¹, al que le sigue una *Polca*. El 2^o acto también acaba con un "Gran divertimento", pero tampoco se especifican sus bailes. Más adelante veremos que el libreto de Madrid no hace referencia a ninguna de estas danzas.

De la escenografía de *Le diable à quatre* se encargaron los profesionales más destacados de la Ópera en ese momento: Pierre Charles Cicéri, Charles Séchan, Jules Dieterle y Édouard Despléchin. En el libreto original del ballet se incluyen las descripciones del lugar en el que transcurre cada una de las escenas. Cuando se abría el telón en el 1^{er} acto nos encontrábamos ante

una rotonda delante del castillo del conde; a la izquierda la entrada del castillo; en ese mismo lado un pabellón que pertenece al castillo, con una ventana que da al público. A la derecha la pobre cabaña del cesterero con una entrada hacia los espectadores. A lo lejos un bonito paisaje.³²

La 1^a escena del 2^o acto tenía lugar en "el interior de la cabaña del cesterero; al fondo una ventana abierta hacia la campiña. A la derecha una cama rústica con cortinas de sarga verde. A la izquierda una mesa llena de cestas y botellas a medio terminar. Un banco y taburetes". A continuación podemos ver un boceto realizado por Cicéri para la escenografía de esta escena. Observamos que faltan algunos elementos que están presentes en la descripción del libreto, como la cama con cortinas o la mesa con botellas, pero

³⁰ En Cyril Beaumont: *Complete book of ballets*. Londres: Ex Libris, 1951, p. 219. Y libreto bilingüe de *Le diable à quatre*, ballet pantomima en dos actos y cinco cuadros. Por Leuven y Mazilier. Música A. Adam. Representado por primera vez en el Broadway Theatre de Nueva York, el 18-VII-1848, por la Cía. de Bartholomin & Monplaisir. Traducido al inglés de Benedict Henry Revoil.

³¹ Libreto bilingüe de *Le diable à quatre*. Nueva York, 1848, p. 10.

³² Beaumont: *Complete book of ballets...*, p. 215-16.

lo más probable es que estos elementos fueran añadidos posteriormente por los responsables de utilería de la Ópera.



Imagen 177. Decorado de Cicéri para el 2º acto. París, 1845. Biblioteca Nacional de Francia.

La 2ª escena de este 2º acto sucedía "en el elegante tocador de la condesa en el castillo" y la 3ª en "una espléndida galería que forma un invernadero adornado con las flores más raras y variadas"³³. También se conserva un boceto de esta galería dibujado por Despléchin.

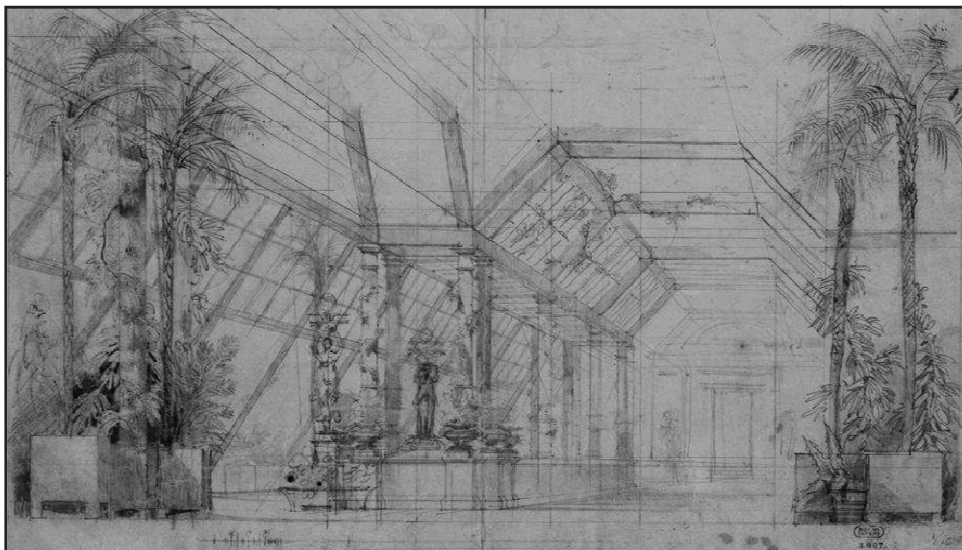


Imagen 178. Decorado de Despléchin para la 3ª escena del 2º acto. París, 1845. Biblioteca Nacional de Francia.

³³ Libreto bilingüe de *Le diable à quatre*. Nueva York, 1848.

En esta ocasión la prensa prestó poca atención tanto a la escenografía como a la producción del ballet en general, a la cual hicieron escasa referencia en sus reseñas. Solamente un crítico comentó que la "primera decoración está bien compuesta, bien pintada y bien iluminada"³⁴.

Paul Lormier se encargó del diseño del vestuario, que se componía de doscientos ochenta y tres trajes de los cuales unos ciento noventa y cinco fueron de nueva creación y ochenta y ocho se tomaron de producciones anteriores³⁵. Entre los figurines que se conservan en la Biblioteca Nacional de Francia abundan los trajes nacionales polacos en los que destaca el colorido, los adornos con cintas y franjas de telas de colores, los bordados, los abrigos atados con cinturones, las botas altas, etc. Sin embargo, como podemos observar a continuación, el traje diseñado para Grisi en el 2º acto del ballet tomaba como base el característico tutú romántico. Este se componía de un corsé, que afinaba el talle, con un generoso escote y una vaporosa falda de tul blanco –o de varias capas de muselina y gasa sobre otras de tarlatana–, y como adorno de la falda llevaba tiras y ramilletes de flores³⁶. Es posible que este traje se corresponda con el llamado "traje de ninfa" o *à la nymphe* que señala el libreto³⁷.

Era habitual que las primeras bailarinas románticas, independientemente del personaje que fueran a interpretar, completaran su imagen con collares y/o pulseras habitualmente de perlas. De hecho, se llegó a aceptar como válido algo inverosímil y es que en ocasiones las bailarinas, a pesar de interpretar a un personaje humilde, aparecían en escena con el más elaborado de los peinados y hasta con algún brazalete o collar de perlas. Como podemos ver en los siguientes grabados, el propio Lormier incluyó

³⁴ "Théâtre de la Opéra. Le diable à quatre", *Le Constitutionnel*, París, 14-VIII-1845.

³⁵ Smith: *Ballet and opera...*, p. 51. En algunos figurines conservados en la Biblioteca Nacional de Francia, por ejemplo los de la ópera *La tentation* de Halévy, (BNF, D216-9 (75-92), pueden leerse los títulos de otras obras e incluso los personajes para los que también fueron destinados algunos de esos trajes.

³⁶ Parece que a la hora de confeccionar el vestido se respetó bastante el figurín de Lormier.

³⁷ En Beaumont: *Complete book of ballets...*, p. 220; Libreto bilingüe de *Le diable à quatre*. Nueva York, 1848. Según el libreto, este fue el traje elegido por Mazourka, entre los que se le presentaron, antes de la escena de la *lección de baile* del 2º acto.

adornos de perlas en el figurín para el traje de Grisi del 2º acto de *Le diable à quatre*.

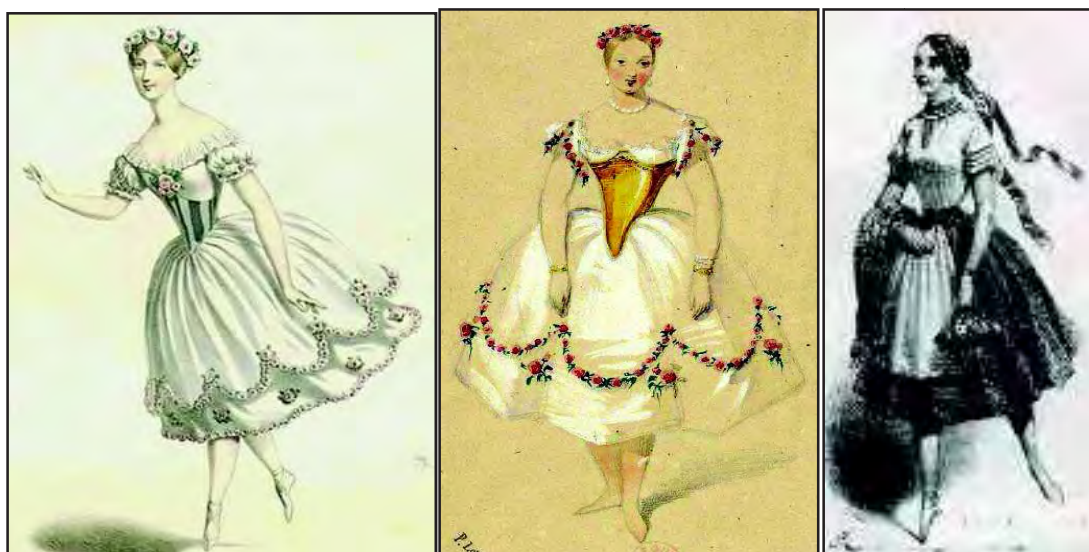


Imagen 179. Vestido y figurín diseñado por Lormier para Grisi (Mazourka) en el 2º acto. París, 1845. Biblioteca Nacional de Francia. Vestuario de Grisi para el 1º acto del ballet.

En una de las imágenes anteriores también podemos observar otra variante en cuanto a los adornos que se utilizaron para decorar el vestuario de Grisi en el 1º acto, donde la bailarina debía demostrar su pertenencia a una clase más humilde. Sobre la idea de un tutú romántico, aunque menos escotado, se colocaba una falda de tela por encima y un delantal, bordados en las mangas y el cuello y cintas adornándole el pelo³⁸. Durante esta etapa se utilizó un tipo de peinado característico: moño alto o bajo con raya en medio y bando que solía tapar las orejas y que se adornaba con flores o cintas. Como hemos visto, también está presente en los diferentes grabados y figurines femeninos del ballet que hemos reproducido.

En cuanto al vestuario de los protagonistas masculinos, Lormier diseñó unos trajes en los que se marca perfectamente la diferencia social y el contraste entre el Conde y el cestero Mazourki. A continuación podemos ver a Lucien Petipa ataviado con su traje de caza, con botas altas y casaca elegantemente adornada. Además, la altivez natural que emanaba el bailarín

³⁸ Ver también la litografía de Flora Fabbri con este vestuario realizada por J. Brandard (1846) en *El diablo a cuatro*.

ayudaba a marcar aún más esa diferencia.³⁹ Por el contrario, el figurín pensado para el cesterero, interpretado por Mazilier, llevaba unas ropas propias del pueblo, mucho más sencillas y sin lujos, y como complemento su inseparable botella de vino.



Imagen 180. Litografía de Geoffroy de L. Petipa como Conde Polinski. Archivo Municipal de Burdeos. Figurín de Lormier para Mazilier (Mazourki). París, 1845. Biblioteca Nacional de Francia.

Los papeles protagonistas del estreno parisino fueron interpretados por⁴⁰:

Personajes	Intérpretes
El conde Polinski	Lucien Petipa
La condesa , su mujer	Mlle. Maria (Jacob)
Mazourki , un cesterero	Joseph Mazilier
Mazourka , su mujer	Carlotta Grisi
Ivan , portero del castillo del conde	H. Desplaces
Yelva , criada de la condesa	Célestine Emarot
Un anciano ciego	Georges Elie
Un maestro de baile	E. Coralli
Mayordomo	Germain Quériau
Hada	Mlle. Aline
Invitados, damas y caballeros, guardabosques, vasallos, soldados, duendes y gnomos	Cuerpo de baile

³⁹ Vera Petipa, hija de Marius y sobrina de Lucien, contaba que cuando conoció a su tío en París se quedó "con un recuerdo preciso: era un hombre alto, tieso como un palo a pesar de su edad. Yo tenía miedo de él porque me parecía estricto y arrogante". Vera Petipa: "Nuestra Familia", *Marius Petipa en España (1844-1847). Memorias y otros materiales*. Madrid: Danzarte Ballet, 2010. p. 375.

⁴⁰ Beaumont: *Complete book of ballets...*, p. 215.

Para este ballet se volvió a reunir en escena a la pareja Petipa/Grisi, que habían estrenado con tan buena acogida ballets como *Giselle* (1841) o *La Péri* (1843). La italiana Carlotta Grisi (1819-99) acababa de regresar de Londres después de una exitosa temporada que había concluido con la representación del *Grand pas de quatre*, con coreografía de Perrot y música de Pugni, en el que bailaron juntas Taglioni, Cerrito, Grahn y Grisi. Con *Le diable à quatre* la bailarina pudo revelar, además de sus conocidas y admiradas cualidades técnicas, su faceta interpretativa más cómica. Aunque Grisi ya había abordado personajes que necesitaban importantes dotes interpretativas, como Esmeralda, en esta ocasión no se trataba de una obra dramática sino cómica.

Para Nerval, Grisi había obtenido "un verdadero triunfo" con *Le diable à quatre*, un ballet que iba a suponer "para esta artista lo que *La Sylphide* fue para Taglioni", además no solo había demostrado "ser una bailarina sin rival hoy, [sino que] era una actriz perfecta, llena de gracia e inteligencia" como si viniera de actuar "en el Teatro Francés en sus mejores tiempos". Destacaba que Grisi, en el personaje de Mazurka, bailaba por una sola razón, porque "la danza es su pasión"⁴¹. También el crítico de *Le Constitutionnel* destacó su faceta interpretativa, porque la bailarina "se ha superado (...), se revela como una actriz encantadora y hábil" y comentaba lo difícil que había sido para ella la escena de la lección de danza, en la que se suponía que no sabía bailar. Concluía afirmando que "¡Todo París querrá ver a Grisi bailando mal!"⁴².

Lucien Petipa (1815-98) formaba parte de la compañía de baile de la Ópera parisina desde 1839 y con cada nuevo ballet que interpretaba se afianzaba aún más como la imagen del primer bailarín por excelencia ya que, además de su buen desempeño técnico, "siempre es un bailarín elegante"⁴³.

Lucas afirmó que "el gran éxito de este ballet se debió principalmente a sus excelentes intérpretes"⁴⁴ entre los que, además de Grisi y Petipa, destacaban Mlle. Maria, Sophie Dumilatre, Mazilier y Eugène Coralli, hijo del conocido coreógrafo, quienes desplegaron "toda su ligereza, gracia, brío,

⁴¹ Gérard de Nerval: "Théâtres", *La Presse*, París, 18-VIII-1845. Para el personaje de Giselle, bailar también era su pasión y no le importaba morir por ello.

⁴² "Théâtre de la Opéra. Le diable à quatre", *Le Constitutionnel*, París, 14-VIII-1845.

⁴³ "Théâtre de la Opéra. Le diable à quatre", *Le Constitutionnel*, París, 14-VIII-1845.

⁴⁴ Hyppolite Lucas: "Revue des Théâtres", *Le Siècle*, París, 18-VIII-1845.

inteligencia y sin duda podemos decir que nunca una obra se montó con más cuidado"⁴⁵.



Imagen 181. *Le diable à quatre*, Sophie Dumilatre y Michel F. Hogue-Vestris. Grisi y Petipa. París, 1845.

Nerval también destacó las cualidades interpretativas de Mlle. Maria. Maria Jacob, bailarina conocida generalmente solo por su nombre, había nacido hacia 1818 y tras pasar por la escuela de ballet de la Ópera fue interpretando progresivamente papeles cada vez más relevantes –como en *La fille mal gardée*, *La sonambula*, *Le diable amoureux*, *La Tarentule*, etc.–⁴⁶ hasta que, en 1844, fue elegida para bailar por primera vez la *Polca* en París, junto a E. Coralli. A lo largo de su carrera también trabajó en Viena y Hamburgo⁴⁷. Un crítico señaló que "su papel de condesa ha sido un éxito completo"⁴⁸ y en la *Era* comentaron que había estado "absolutamente fascinante, tal era la malicia, la finura y el humor en su actuación"⁴⁹.

Entre los intérpretes masculinos destacó Mazilier porque "interpretó con gran ingenio su personaje de Mazurki"⁵⁰, mientras que Coralli se mostró

⁴⁵ Escudier: "Le diable à quatre", *La France Musicale*, París, 17-VIII-1845.

⁴⁶ Guest: *The romantic ballet in Paris...*, p. 382-83.

⁴⁷ Guest: *The romantic ballet in Paris...*, p. 382-83.

⁴⁸ "Théâtre de la Opéra. Le diable à quatre", *Le Constitutionnel*, París, 14-VIII-1845.

⁴⁹ En Guest: *The romantic ballet in Paris...*, p. 412.

⁵⁰ Gérard de Nerval: "Théâtres", *La Presse*, París, 18-VIII-1845.

"pesado y triste en su papel de maestro de baile"⁵¹. Sin embargo, no recibió comentarios un veterano bailarín de la Ópera, Georges Elie (1800-83), que solía encargarse de interpretar los personajes que podríamos llamar característicos o en los que primaba la pantomima frente a la danza.⁵² En esta ocasión interpretó al mago/anciano ciego.



Imagen 182. Dos escenas del 2º acto. Petipa, Coralli, Grisi, Maria y Mazilier. Biblioteca Nacional de Francia.

Resulta muy llamativo el hecho de que, de todos los ballets que se representaron en la Ópera parisina entre 1845-63, solo tres se mantuvieron en el repertorio el tiempo suficiente para superar las cien representaciones. Estos fueron *La Sylphide* (1832), *Giselle* (1841) y *Le diable à quatre*⁵³, un ballet que a priori no reunía las condiciones obvias para convertirse en un gran éxito. Además de en París, el ballet se representó en Londres (1845), Madrid y Nueva York (1848), la Scala de Milán⁵⁴ (1852) y Rusia donde, en 1850, Perrot

⁵¹ "Théâtre de la Opéra. Le diable à quatre", *Le Constitutionnel*, París, 14-VIII-1845.

⁵² Más detalles sobre sus personajes en Smith: "The disappearing danseur", *Cambridge Opera Journal* nº 19, 1. Cambridge University Press: 2007, p. 49.

⁵³ Willa J. Collins: *Historical perspectives on Adolphe Adam's "Le diable à quatre"*. Master Tesis, Rice University. (2001). <http://hdl.handle.net/1911/17410>, p. 58.

⁵⁴ Como era habitual en los ballets repuestos en Italia, se utilizó una partitura nueva realizada por Pio Bellini. Collins: *Historical perspectives...*, p. 33.

realizó una nueva versión con música añadida de Pugni. En 1885 Marius Petipa creó otra escenificación, con revisión musical de Minkus, que apareció con el título de *La mujer caprichosa*. Hay que señalar que Petipa había conocido de primera mano este ballet porque, en 1861, el coreógrafo y su esposa María S. Petipa realizaron una gira por varias capitales europeas y precisamente en París María interpretó *Le diable à quatre* en la Ópera.⁵⁵

2.4.1 *El diablo a cuatro* en Madrid, último ballet de la empresa de José de Salamanca

A principios de 1848 Madrid sufrió una importante epidemia de gripe pero, a pesar de ello, la actividad teatral no se detuvo y el 20 de febrero se estrenaba en el Teatro del Circo una nueva ópera de Verdi, *Macbeth*⁵⁶. Pocos días después, el 4 de marzo, se representaba por primera vez el ballet *El diablo a cuatro*, en una función a beneficio de Marie Guy Stephan.

La temporada teatral estaba a punto de concluir y este nuevo ballet se convirtió en una obra especial ya que, *El diablo a cuatro*, fue el último ballet completo que ofreció la empresa de José de Salamanca al frente del Teatro del Circo. Además fue el último, por el momento, en el que actuaron en el Circo Marie Guy Stephan, Clotilde Laborderie, Pierre Massot, Eusebio Lucini⁵⁷ y el director de orquesta Vicente Bonetti, ya que todos ellos tenían previsto abandonar Madrid para desarrollar su actividad por diferentes ciudades de la geografía española. Guy Stephan y el resto de bailarines trabajaron en Valencia⁵⁸, Zaragoza⁵⁹, Sevilla⁶⁰ y Barcelona. Este hecho fue comentado por la prensa madrileña que anunció, especialmente, el futuro contrato de Guy con el Teatro del Liceo de Barcelona⁶¹. Lo más curioso es que, durante 1848, no

⁵⁵ Más detalles sobre esta gira en Hormigón: *Marius Petipa en España...*, p. 324-28.

⁵⁶ Ópera en 4 actos representada a beneficio de Eusebio Lucini en la que se estrenaron siete decorados.

⁵⁷ Fue sustituido por Francisco Aranda.

⁵⁸ Junio-agosto de 1848. Regresó a Valencia de abril a junio de 1849.

⁵⁹ Del 13-IX al 3-X-1848. Regresó a Zaragoza en febrero de 1850.

⁶⁰ Entre noviembre 1848 y enero 1849.

⁶¹ "Crónica de Teatros", *El Clamor Público*, 2-III-1848; "Teatros", *Diario de Avisos de Madrid*, 4-III-1848.

llegó a formalizarse dicho contrato y éste se pospuso hasta septiembre de 1849.

Resulta llamativo que *El diablo a cuatro* no fuera puesto en escena por Lefebvre, maestro de la compañía de baile del Teatro del Circo, sino por Pierre Massot (1817-?) primer bailarín de la misma. Es cierto que esta situación ya había ocurrido en enero del mismo año, cuando se estrenó *La sonámbula*⁶², dirigida por Guy Stephan y Massot. Incluso en 1846, Massot había coreografiado para el teatro el ballet *La Fortuna o la reina del mundo*⁶³. Así que el bailarín, además de desarrollar y demostrar sus buenas cualidades como intérprete, manifestaba sus inquietudes como futuro maestro de baile y coreógrafo.

En vista de la mala acogida que habían tenido en Madrid los ballets escenificados por Lefebvre⁶⁴, con excepción de *El Corsario*, cabría pensar que, a finales de 1847, el coreógrafo pudo haber decidido abandonar el Circo. No tenemos evidencias de que esto fuera realmente así, pero es cierto que Lefebvre desapareció tanto de la prensa como de los programas de las nuevas producciones. Esto explicaría que, estando a mitad de temporada, los bailarines más destacados del teatro se encargaran de llevar a escena los dos ballets nuevos que se prepararon en el Circo hasta abril de 1848. Sin embargo resulta muy curioso que el 19 de mayo, cuando la empresa de Salamanca ya no gestionaba el teatro y las compañías de ópera y de baile estaban disueltas, encontremos a Lefebvre poniendo en escena, aunque solo por unos días⁶⁵, un nuevo ballet en el Teatro del Circo: *El pescador napolitano o el talismán*⁶⁶. Afortunadamente, Eduardo Velaz de Medrano explicaba claramente lo sucedido en una extensa crónica:

⁶² Ballet en 3 actos puesto en escena por Guy Stephan y Massot con libreto de E. Scribe, música de Hérold y decorados de Lucini. Estrenado el 22-I-1848. BNE T/23004.

⁶³ Baile en 3 actos, composición de Massot, primer bailarín del Teatro del Circo, puesto en escena por él mismo. Música de Skoczupole. BNE T/14602.

⁶⁴ *El Helado*, 19-XII y *El Popular* 19-XII-1847, comentaron que los libretos de sus ballets eran "insípidos". Y también se señaló con sorna que sus coreografías habían sido "obras maestras que el público no supo comprender", "Revista de Madrid", *El Heraldo*, 2-IV-1848.

⁶⁵ La empresa quebró y según *La España*, 31-V-1848, "los individuos que componían la compañía de baile del Teatro del Circo, andan por esos mundos como palominos atontados. El Sr. Lefebvre, de tan funesta memoria, se ha despedido ya de sus discípulos". Después de esto ya no se habló más del coreógrafo en Madrid.

⁶⁶ "Baile nuevo fantástico en 3 actos, composición de Lefebvre, puesto en escena por el mismo". *Diario de Avisos de Madrid*, 20-IV-1848.

Al anunciarse para el teatro del Circo la empresa *Franco-Hispano-Belga*, hicieron algunos periódicos (...) los siguientes anuncios: (...) Maestro de baile, Mr. Coralli (...) quien participó a su tiempo a la empresa del Circo que no le era posible alejarse de París. (...) No pudiendo verificarse la venida de Mr. Coralli, se apeló a Mr. Lefebre, y este *soit-disant*[supuesto] maestro de baile, a pesar de que esta tierra no le probaba, hizo un esfuerzo y continuó por nuestra desgracia dirigiendo la compañía coreográfica. Fuese que realmente no le probaba la tierra (lo que dudamos) o, por el contrario, él el que no probaba a esta tierra (y nos inclinamos a creer más bien lo segundo), lo cierto es que su dirección continuó siendo tan detestable como el año pasado, y *El pescador napolitano* fue tan soporífico como sus hermanitos mayores.⁶⁷

Lo primero que nos llama la atención al enfrentarnos a la versión madrileña de *El diablo a cuatro* es que se divide en 3 actos, mientras que la original se desarrolla en dos. Sin embargo esto no se debe a que en Madrid se utilizara un argumento más extenso o ampliado, ya que el libreto de la escenificación madrileña⁶⁸ señala que también es el de Leuven aunque, como veremos, con pequeñas variantes respecto al original. Por tanto, esta división pudo deberse a una cuestión meramente práctica, porque es cierto que el 2º acto de la puesta en escena parisina es más largo que el 1º y es posible que en Madrid se optara por dividirlo en un acto más, separando la última gran escena de baile.

También observamos que la versión del Teatro del Circo no solo tiene diferentes bailables que la francesa, sino que además se señala que el ballet contiene música nueva de Johann Daniel Skoczdoopole. Por consiguiente, veremos que en la escenificación madrileña se incluían bailables que no formaban parte de la producción original.

Al igual que en la puesta en escena parisina, la acción tenía lugar en los Estados del Conde Polinski. Al comparar los dos libretos, las dos diferencias más importantes las encontramos al final del 1º acto y en la última escena del ballet. En la primera de ellas, el libreto de la versión de París explicaba detalladamente cómo, además de la transformación del músico en mago,

⁶⁷ Eduardo Velaz de Medrano: "Revista coreográfica-musical", *La España*, 4-VI-1848.

⁶⁸ BNE T/12403.

aparecían unos demonios y unos genios que ayudaban a trasladar los cuerpos de las protagonistas femeninas de lugar, del pabellón a la cabaña del cestero y viceversa. Ninguno de estos seres extraños aparecían en el montaje madrileño y ni siquiera en el libreto se describe esta escena.

Libreto original París	Libreto de Madrid
El mago hace un gesto, aparece un genio, y el hechicero da sus órdenes supremas. Él extiende su brazo hacia el pabellón y la cabaña. De repente opera una doble metamorfosis. Mazourka es cubierta con la brillante vestimenta de la Condesa y ésta con la pobre ropa de Mazourka. Los demonios han invadido el pabellón; levantan a la condesa dormida y la transportan a la cabaña, mientras que los genios se han incautado de Mazourka mientras yacía en el sofá, [y la llevan] al rico pabellón del castillo.	El músico es un mágico y hará las cosas de tal modo que corregirá a la condesa de su carácter altivo y recompensará a la bondad y las virtudes de Mazourka.

En la última escena del ballet, que en la versión madrileña se explicaba solamente en un párrafo largo, en el original no solo era más extensa sino muchísimo más descriptiva. En ambos casos sucedía lo mismo, pero en la de Madrid se pierden algunos detalles. La versión parisina señalaba que Mazourka, todavía como condesa, conseguía la promesa de Mazourki de no volver a castigar a su esposa, es decir, a ella misma, ya que "si alguna vez vuelve a maltratarla, lo amenaza con la ira del conde". También lograba que el cestero hiciera "el solemne juramento de no volver a beber, y de que será un marido suave y amable"⁶⁹. El libreto de Madrid tampoco indica que la verdadera condesa se mostraba conmovida por la compasión que Mazourka manifestaba hacia ella quien, en situaciones como esa, "apenas habría tenido interés en la desgracia de los demás"⁷⁰.

Por último, la versión de Madrid tampoco señalaba que el conde acababa sintiendo tanta compasión por la condesa, bajo la apariencia de Mazourka, que permitía que ésta le diera un abrazo de despedida a pesar de

⁶⁹ Libreto bilingüe de *Le diable à quatre*. Nueva York, 1848, p. 11.

⁷⁰ Libreto bilingüe de *Le diable à quatre*. Nueva York, 1848, p. 11.

las objeciones de Mazourki, su supuesto esposo, quien, a su vez, recibía el abrazo de su verdadera esposa, vestida todavía como condesa. No sabemos si estos abrazos “prohibidos” estuvieron presentes en la escenificación del Circo, pero lo que está claro es que no se citan en el libreto. Lo que sí se incluye es una especie de moraleja moralizante de la condesa algo diferente a la que aparecía en el libreto parisino.

Libreto original París	Libreto de Madrid
[La condesa] ya no será colérica, orgullosa o fiera.	La condesa promete a su marido que este suceso le servirá de lección y que en adelante será sumisa, obediente y amable.

Además de las diferencias significativas de estas dos escenas, en el ballet existían también otras pequeñas divergencias. Por ejemplo, durante la primera aparición de la condesa en el 1^{er} acto, en el original, a la señora la despertaba el corno llamando a la cacería del conde. Esta acción no aparecía en la versión madrileña donde, sin embargo, se señalaba que la condesa era una "mujer altiva y de carácter violento y caprichoso"⁷¹. Más adelante, cuando la furiosa condesa rompía el violín del músico/genio durante el baile que se celebraba tras la cacería, Mazourka le entregaba al anciano algunas monedas para compensar la pérdida que había sufrido, según el libreto francés. La versión madrileña solo indicaba que la joven "socorre al pobre músico"⁷².

En la 1^a escena del 2^o acto, cuando Iván y Yelva llegaban a la cabaña para invitar a los cesteros a su boda y al banquete posterior, el original indicaba que ambos aparecían "vestidos con el traje de boda". En la versión de Madrid, aunque no lo especifica, también fue así, porque en la misma escena la condesa vestida como Mazourka "desgarra el velo nupcial de Yelva" como en el original. Un poco más adelante, en esta misma escena, encontramos que la versión parisina era mucho más explícita y moralizante a la hora de describir los detalles de la disputa entre la condesa/Mazourka y Mazourki. Tampoco el libreto madrileño se detenía a explicar cuál había sido la condición para que se efectuara la reconciliación de la pareja, que en realidad

⁷¹ BNE, T/12403, p. 10.

⁷² BNE, T/12403, p. 11.

no era otra que un beso. Lo cierto es que esta omisión es comprensible en el libreto madrileño, ya que, hay que recordar que la censura de los teatros en España prohibía besar a las bailarinas, actrices o cantantes en escena.⁷³

Libreto original París	Libreto de Madrid
(...) ella le da una bofetada. El cestero está furioso. ¡Un hombre golpeado por su esposa, eso está en contra de toda la etiqueta! ¡Esto es el mundo al revés! Un marido puede golpear a su esposa; esto es justo, y se entiende legalmente. Él pronto lo demostrará. Toma un palo de sauce y persigue a la condesa, que va por toda la habitación derribando todo en su camino. Al fin Mazourki, sin aliento, propone una tregua. Él perdonará a su esposa, pero con la condición de que ella lo bese en la mejilla que había abofeteado.	La condesa le da un bofetón a Mazourki. Escena conyugal. Disputas, palizas, etc. Reconciliación de la condesa y Mazourki.

Tampoco el libreto de la escenificación del Circo explicaba que, en esta misma escena, la condesa debía ayudar a Mazourki a engalanarse para la boda de Iván y Yelva, ni señalaba cómo lograba finalmente huir de la cabaña del cestero. Ambas acciones sí aparecían en el original.

Libreto original París	Libreto de Madrid
Mazourki ordena a su mujer que lo vista. (...) La condesa le dice que se ve espléndido y le aconseja que se vaya a mirar a un trozo de espejo que cuelga de la pared. Mientras que el cestero se entretiene admirándose, la condesa hace caer un gran cesto que estaba por encima de la cabeza de Mazourki. El cestero turbado por el cesto maldice mientras que la condesa, derrumbando todo lo que encuentra en su camino, se precipita fuera de la cabaña.	Por medio de la astucia, ya que no le ha sido posible por la fuerza, [la condesa] se apodera de la llave de la puerta y se escapa.

La 2ª escena del 2º acto tenía lugar en el tocador de la condesa y en ella se encontraba Mazourka ocupando su lugar. En el original se hacía referencia a los galanteos con que el conde obsequiaba a la joven, creyendo que se

⁷³ Más detalles sobre esta cuestión en el capítulo dedicado a *La Ondina* y el problema que tuvo Marius Petipa por besar a Guy Stephan en el escenario.

trataba de su esposa. Por la misma razón que se había omitido el hablar del beso, estos galanteos tampoco se reflejaron en el libreto de la versión de Madrid, donde solo se indicaba que el conde le informaba a Mazourka de la próxima celebración de un baile y se señalaba que la joven "recibe con temor los obsequios del conde"⁷⁴.

La música que se utilizó en la producción madrileña también fue la de Adam, pero el programa explica que la música del *Paso a dos* y del segundo *Paso a tres* del 1^{er} acto, la de *La despedida* y la del *Paso español* estaba compuesta por Skoczupole y, por tanto, añadida a la de la versión original. En realidad el llamado *Paso español* no era otro que el *Jaleo de Jerez*, compuesto especialmente para Guy Stephan y estrenado en 1845 dentro de *El diablo enamorado*, que se incluyó también en el nuevo ballet.

El programa del Teatro del Circo nos indica los bailables que componían el ballet o, por lo menos, algunos de ellos. Tras el regreso de la cacería de los nobles del 1^{er} acto se celebra una fiesta y el libreto de Madrid indica "baile"⁷⁵. También encontramos danzas de carácter, como la *Mazurca* o *La despedida*⁷⁶ del 3^{er} acto, aunque en menor cantidad que en la producción original. Además, al tratarse de una obra que sirvió como despedida de tantos artistas y por ser también "la última composición coreográfica en que tomará parte" Guy Stephan, la bailarina había decidido añadir a las danzas del ballet "dos pasos más, escogidos entre aquellos que mayor aceptación han merecido al público"⁷⁷. Como ya hemos comentado, uno de ellos fue el *Jaleo de Jerez* con el que terminaba el ballet y otro el *Paso a tres* de *Farfarella o la hija del infierno*⁷⁸.

Acto	Bailables	Intérpretes
1 ^{er} Acto	<i>Vals</i>	Marie Guy Stephan, María Edo, Palmira Monet, Tomasa Monjardín, Susana, Josefa Barquera, María Lopez, Rosina Frontini y Vicenta Gámez
	<i>Paso a dos</i>	Clotilde Laborderie y Pierre Massot
	<i>Paso a tres</i>	Hilariot, Adelaide Rousset y Jules
	<i>Paso a tres</i>	Guy Stephan, Durand y Massot
2 ^o Acto	<i>Paso a dos</i>	Celina Moulinier y Massot

⁷⁴ BNE, T/12403, p. 15.

⁷⁵ BNE, T/12403, p. 11.

⁷⁶ Según *El Popular* del 9-III-1848, esta danza también era de carácter.

⁷⁷ "Teatros", *Diario de Avisos de Madrid*, 4-III-1848.

⁷⁸ "Crónica de Teatros", *El Clamor Público*, 2-III-1848.

	<i>Lección de baile</i>	Guy Stephan e Hippolyte Monet
3 ^{er} Acto	<i>Paso a dos</i>	Laborderie y Jules
	<i>La despedida</i>	Guy Stephan y Durand
	<i>Mazurca</i>	Adelaide y Theresine Rousset y dieciséis mujeres del cuerpo de baile
	<i>Paso español (Jaleo de Jerez)</i>	Guy Stephan

No tenemos ninguna descripción que nos permita ampliar la información sobre las danzas que componían el ballet y tampoco la prensa nos aporta más detalles al respecto.

La escenografía de *El diablo a cuatro* fue "nueva y pintada por" Eusebio Lucini y se trató de la última producción que realizó para el Teatro del Circo ya que, como señaló la prensa, "nos abandona también en la temporada próxima"⁷⁹. Su ausencia no duró mucho porque, en 1850, estaba de nuevo trabajando en el teatro. Aunque las escenas de la producción madrileña se desarrollaban en las mismas localizaciones que se utilizaron en la versión parisina, el libreto de Madrid solo nos aporta una indicación escenográfica, que es para el 1^{er} cuadro del 2^o acto, donde dice "interior de la habitación de Mazourki el cestero"⁸⁰.



Imagen 183. Escena de *Le diable à quatre* que ilustraba la portada de una partitura en 1845. New York Public Library.

⁷⁹ "Crónica de Teatros", *El Clamor Público*, 2-III-1848.

⁸⁰ BNE, T/12403, p. 12.

Es gracias a las reseñas aparecidas en la prensa, especialmente en el diario centrista y monárquico *El Popular*, que sabemos que el decorado de la 1ª escena del ballet representaba "un sitio agreste" en el que Lucini demostraba un gran mérito en el desarrollo de la perspectiva y del relieve. También destacó el gusto de los adornos que aparecían en la habitación de la condesa del 2º acto. Al parecer, el efecto más novedoso utilizado por Lucini aparecía en el jardín del 3º acto, donde "por efecto de la luz y las telas el señor Lucini ha fingido cristales hasta un punto increíble"⁸¹.

Los trajes estuvieron a cargo de Lorenzo París en solitario ya que, a partir de este momento, Manuela Fariñas ya no aparecerá en los programas como había sucedido hasta ahora. No tenemos descripciones sobre el vestuario utilizado en el ballet, aunque podemos suponer que se confeccionaría siguiendo las pautas de los diseños originales.

Los protagonistas de la versión madrileña fueron:

Personajes	Intérpretes
Mazourka	Marie Guy Stephan
Mazourki	Pierre Massot
La condesa	Celina Moulinier
El conde Polinski	Durand
Ivan, conserje	Jules
Yelva	Adelaide Rousset
Un maestro de baile	Hyppolite Monet
Mayordomo	L. Monet
Un ciego	Alessandro Capuzzo

A los ya veteranos integrantes de la compañía de baile del Circo: Guy Stephan, Laborderie, Massot, los Monet o Capuzzo, se unían los últimos bailarines en incorporarse al elenco entre ellos Moulinier, las hermanas Rousset y Durand. La bordelesa Celina Moulinier (1826-?) había comenzado a trabajar en el teatro en abril de 1847. Era una bailarina bonita, con cabello y

⁸¹ "Variedades. Teatro del Circo", *El Popular*, 9-III-1848.

piel claros y ojos azules.⁸² Antes de venir a España había trabajado en el Teatro de la Moneda de Bruselas (1846) y en Lyon⁸³ (1846-47). A los pocos meses de finalizar su contrato en el Circo pasó al Teatro de la Cruz⁸⁴, junto a Jules y Durand, donde participó en algunas funciones. En otoño se encontraba en Burdeos⁸⁵ (1848-49) y después trabajó en Niza (1850). Adelaida Rousset (1830-?) había llegado a Madrid en agosto de 1847 junto a sus tres hermanas, también bailarinas, y su padre.

Durand también había debutado en Madrid en abril de 1847 y cuando lo hizo se señaló que era "joven, vigoroso, ágil, tiene buena escuela y una acción expresiva"⁸⁶. Durante el tiempo que pasó en el Circo bailó junto a Guy Stephan en varias ocasiones. Antes de venir a Madrid había sido primer bailarín noble del Gran Teatro de Burdeos, donde "fue acogido favorablemente"⁸⁷ en 1844, aunque pocos días después la empresa de Deveria quebró.⁸⁸

Debemos señalar que ésta no fue la única ocasión en que se representó *El diablo a cuatro* en Madrid. Al año siguiente, en diciembre de 1849, se puso en escena en el Teatro de la Cruz, o del Drama y Lírico Español, una nueva producción del ballet "sumamente aumentado por Antonio Appiani"⁸⁹. Los papeles protagonistas fueron interpretados por Elisabeth Robert, Luis Dor, María Edo y el propio Appiani. La música del *Paso a dos* del 3^{er} acto fue compuesta por Hipólito Gondois. Esta versión también se dividía en 3 actos pero, como podemos ver en el siguiente cuadro, los bailables fueron diferentes a los de la producción que se había visto en el Circo el año anterior:

⁸² Según datos de su pasaporte para ir a Niza desde Burdeos. Archivo Departamental de la Gironde, Burdeos. 4M 731/263.

⁸³ *L'Argus*, París, 1-IV-1847. Allí también se encontraba Durand.

⁸⁴ "Teatros. De la Cruz", *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 11-VII-1848.

⁸⁵ *L'Agent dramatique du Midi*, Toulouse, 15-XII-1848; "Bulletin Artistique", *L'Argus*, Lyon, 30-VIII-1849.

⁸⁶ "Revista Mensual", *El Siglo Pintoresco*, abril-mayo 1847.

⁸⁷ "Cronique", *Mémorial Bordelais*, Burdeos, 6-VI-1844. En el Archivo Municipal de Burdeos se conservan los informes de policía de Teatros (1767 R1) en los que se explica que Durand sí fue aceptado, mientras que Petit Stephan, hermana de Guy que también bailó en el Circo, no.

⁸⁸ En 1844 Marius Petipa se encontraba en Burdeos como primer bailarín de la compañía del Gran Teatro y fue precisamente por esta quiebra por lo que decidió viajar a España.

⁸⁹ *El diablo a cuatro*, baile mímico en 3 actos con libreto de Leuven y coreografía de Mazilier. Música de Adam. Puesto en escena por Antonio Appiani. BNE T/23139. Los decorados de Cousseau y Coutier eran todos nuevos. El vestuario de Carmen Bagá y Juan Planas pasaba de los ciento treinta trajes nuevos. La orquesta se componía de cuarenta excelentes profesores. *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 13-XII-1849.

	Bailables Teatro del Circo 1848	Bailables Teatro de la Cruz 1849
1^{er} Acto	<i>Vals</i>	<i>Introducción</i>
	<i>Paso a dos</i>	<i>Paso a tres</i>
	<i>Paso a tres</i>	<i>Paso de Mazourka y cuerpo de baile</i>
	<i>Paso a tres</i>	<i>Mazurca</i>
2^o Acto	<i>Paso a dos</i>	
	<i>Lección de baile</i>	<i>Lección de baile</i>
3^{er} Acto	<i>Paso a dos</i>	<i>La Varsovia</i>
	<i>La despedida</i>	<i>Gran paso a dos nuevo</i>
	<i>Mazurca</i>	<i>Paso de fantasía</i>
	<i>Paso español (Jaleo de Jerez)</i>	

Esta escenificación de 1849 fue peor acogida que la del Teatro del Circo ya que, "estuvo muy lejos de complacer a la numerosa concurrencia que había asistido"⁹⁰ al estreno. La prensa comentó que "había hecho fiasco" porque se había puesto en escena "no solo sin lujo, sino hasta sin lucimiento"⁹¹. A otro diario "el aparato escénico [le] pareció pobre"⁹² porque "los trajes, decoraciones y música no pasan de ser más que regulares"⁹³, además se comentó que la orquesta era "escasa y mala"⁹⁴.

Por otra parte, al público le resultaba inevitable establecer una comparación entre Guy Stephan y Robert, y esta última no salió muy bien parada porque, tanto ella como Dor, habían "gustado poquísimo"⁹⁵. Tampoco gustó el irregular cuerpo de baile. Entre los intérpretes el más celebrado fue Appiani, en su papel de Mazourki. Además, un crítico procuró quitarle parte de la responsabilidad que pudiera tener ante el fracaso del ballet al comentar que, el coreógrafo, había "hecho todo lo posible con los escasos elementos de que disponía" y que "algún bailable y el final del acto 1^o acreditarían, si fuese

⁹⁰ *El País* en "Gacetilla", *El Popular*, 15-XII-1849.

⁹¹ "Gacetilla", *El Popular*, 15-XII-1849.

⁹² "Crónica de Teatros", *El Clamor Público*, 14-XII-1849.

⁹³ *La Época*, 15-XII-1849.

⁹⁴ "Gacetilla", *El Popular*, 15-XII-1849.

⁹⁵ "Gacetilla", *El Popular*, 15-XII-1849.

menester, que no lo es, su buen gusto y conocimientos"⁹⁶. Otro cronista resumía la situación claramente cuando afirmaba que:

El que tuvo ocasión de asistir a las representaciones de *El diablo a cuatro* en el Circo, no vaya a la Cruz si quiere conservar la ilusión; y que el que no lo vio en el Circo, se abstenga de frecuentar la Cruz si no quiere formarse una pésima idea de un baile que bien representado, es de los mejores.⁹⁷

2.4.2 Recepción de *El diablo a cuatro* y despedida de Guy Stephan

Según informó un periódico "el día 5 de febrero se hizo el primer ensayo [de *El diablo a cuatro*] bajo la dirección de nuestro excelente bailarín Massot, a quien la empresa creyó conveniente dar la *mise en scene* de esta composición coreográfica, y el día 27 del mismo mes tuvo lugar el primer ensayo con la orquesta"⁹⁸. Días después otros periódicos informaban que seguían "con actividad los ensayos" del nuevo ballet, que sería además "el último en que tomará parte la Sra. Guy-Stephan" quien además lo había "escogido para su beneficio"⁹⁹. Por esta razón, un diario esperaba que el público de la capital supiera "premiar en esa noche la ligereza y la gracia de su bailarina predilecta", y de igual manera pedía el reconocimiento para José de Salamanca por "los inmensos gastos que ha hecho en obsequio suyo un hombre distinguido por su desprendimiento, generosidad y esplendor con que ha sostenido durante cuatro años una clase de espectáculos tan costosa". Por último comentó, como era habitual, que el nuevo ballet había "sido puesto en escena con todo el aparato que su argumento requiere"¹⁰⁰.

Tras el estreno un diario publicó que el ballet había conseguido un "éxito favorable", que "la concurrencia fue numerosa y brillante" y que ésta

⁹⁶ *El País* en *La Época*, 17-XII-1849.

⁹⁷ "Gacetilla de la Capital", *El Observador*, 14-XII-1848.

⁹⁸ "Crónica de Teatros", *El Clamor Público*, 2-III-1848.

⁹⁹ *El Espectador*, 12-II y *El Español*, 19-II-1848. Las entradas se vendían en la casa de la beneficiada, c/ Alcalá nº 49 principal.

¹⁰⁰ "Crónica de Teatros", *El Clamor Público*, 2-III-1848.

había salido "bastante complacida del espectáculo"¹⁰¹. Se señaló que "por su sencillo argumento, por sus graciosos pasos, por sus bellas decoraciones y porque tiene poca mímica", entre otros aspectos, *"El diablo a cuatro"* ha sido recibido con aplausos"¹⁰². Otro cronista recordaba que cuando tres años antes se había estrenado este mismo ballet en París, lo hizo "con extraordinario aplauso" y afirmaba que el público de Madrid le había dado una acogida tan favorable como la de París, ya que habían aplaudido "con entusiasmo una vez y otra". Pero matizaba que, en ocasiones, le había parecido que algunos de esos aplausos habían sido "por pura cortesía", para no hacer de menos "a un baile de poco mérito sin duda"¹⁰³.

En esta misma línea iba la opinión de una revista quincenal que afirmó que el éxito que *El diablo a cuatro* había obtenido en el Circo "había sido poco satisfactorio" porque, aunque la Guy Stephan "desplegó en él sus gracias, no ha sido bastante [para] reanimar el triste estado que presenta este teatro de tan brillantes recuerdos"¹⁰⁴.

Se señaló que el libreto del ballet era "agradable y gracioso"¹⁰⁵ y que "a pesar de su sencillez no se puede negar que ofrece algunas escenas interesantes", como aquella en la que la condesa "se encuentra reducida por encanto a la humilde condición de la mujer de un cesterero" viéndose obligada a servirle y asearle bajo la amenaza del "garrote de su interino dueño". Lo cual, según el cronista, ofrecía "un ejemplo de felicidad conyugal que no debe ser perdido para los espectadores". También destacaba, aunque no por lo moralizante sino por su comicidad, la escena en la que Mazourka "se ve obligada a desempeñar el papel de condesa: que no puede moverse con su largo traje de seda; que no puede acostumbrarse a ser servida; que no sabe cómo ha de tomar el té". Al parecer, ambas escenas "fueron acogidas con aquella sonrisa tan fácil de asaltar a la gravedad española en medio de las piruetas de un baile" y la de Mazourka, en concreto, "entretiene agradablemente"¹⁰⁶.

¹⁰¹ *El Clamor Público*, 7-III-1848.

¹⁰² "Variedades. Teatro del Circo", *El Popular*, 9-III-1848

¹⁰³ "Variedades. Teatro del Circo", *El Popular*, 9-III-1848.

¹⁰⁴ "Revista de la Quincena", *Revista Científica y Literaria* nº 2, 1848, p. 313.

¹⁰⁵ *El Clamor Público*, 7-III-1848.

¹⁰⁶ "Variedades. Teatro del Circo", *El Popular*, 9-III-1848.

Respecto a la música del ballet un crítico comentó que era lindísima¹⁰⁷, y otro afirmó que el hecho de que fuera obra "del maestro Adam, el inolvidable autor de la *Gisela*", era una "poderosa razón" para justificar que el ballet hubiera sido "recibido con aplausos", además, parece que "la orquesta cumplió con su deber"¹⁰⁸. Sin embargo, la prensa madrileña no hizo ninguna referencia a las nuevas danzas compuestas por Skoczupole. Por desgracia no hemos podido localizar ninguna de estas partituras utilizadas en la puesta en escena del ballet en Madrid.

En cuanto a los bailables, según un diario "han merecido, en general, los aplausos que el público les ha dispensado", además opinaba que los bailes de conjunto o "generales, como la *Mazurca* del acto 3º, son pocos y buenos". Si bien, para éste mismo crítico, faltaban danzas "de mayor importancia en el 2º acto", pero señalaba que la comicidad de la escena de la *lección de baile* ayudaba a que el público no las echara en falta. Por último, hacía "particular mención, por su mérito coreográfico y por su esmerada ejecución" del *Paso a dos* de Guy Stephan y Massot en el 1º acto, de otro Paso del 3º entre Laborderie y Jules y de *La despedida*, paso de carácter del 3º acto. También afirmaba que el *Paso a tres* del 1º acto había "merecido la general aceptación por parte del público"¹⁰⁹.

El Popular fue el diario que más se detuvo en los aspectos formales del ballet. Según afirmaba el crítico, "el feliz éxito que *El diablo a cuatro* ha merecido" se debía también a la escenografía diseñada por Lucini. A continuación comentaban que el primer decorado, que representaba "un sitio agreste", podía parecer "de poca importancia a primera vista" pero demostraba "todo el mérito de Lucini cuando de perspectiva se trata" y creía "que pocos artistas excederán a éste en marcar los términos y dar relieve, digámoslo así, a las decoraciones". Más adelante explicaba que "la habitación de la condesa del 2º acto ofrece una riqueza de tintas y un gusto en los adornos sorprendentes". Pero sin duda el efecto más novedoso se presentaba en el jardín del 3º acto, donde aparecía "la vista de un merendero en que por efecto de la luz y las telas el señor Lucini ha fingido cristales hasta un punto

¹⁰⁷ *El Clamor Público*, 7-III-1848.

¹⁰⁸ "Variedades. Teatro del Circo", *El Popular*, 9-III-1848.

¹⁰⁹ "Variedades. Teatro del Circo", *El Popular*, 9-III-1848.

increíble"¹¹⁰. Lamentablemente no se conserva ningún boceto, grabado o ilustración que nos permita conocer cómo fueron estos decorados que se vieron en Madrid.

Para un crítico, el éxito del nuevo ballet era "debido, más que nada, a la aérea bailarina [Guy], la cual estuvo inimitable en el papel de Mazourka" y fue "aplaudida con entusiasmo"¹¹¹ como era habitual. Además, en la *lección de baile*, la Guy había estado "inimitable, como excelente actriz que es, después de ser excelente bailarina"¹¹². Según un periódico, después de Guy Stephan "merecen singular mención Laborderie, que fue llamada también a la escena, y los señores Durand y Massot"¹¹³. Otro diario le dedicaba un elogioso párrafo a Hilariot quien al parecer "agradó mucho por su excelente escuela de baile, por su fina y elegante manera, por su esbeltez, por su finura y por su gracia encantadora". Añadía que, con su participación en el *Paso a tres* del 1^{er} acto, "contribuyó notablemente a realzar la composición" y concluía felicitando a la bailarina "muy sinceramente por lo feliz que estuvo en su ejecución, como por las brillantes facultades que reúne para la escena coreográfica"¹¹⁴.

El diablo a cuatro se escenificó en el Teatro del Circo en unas trece ocasiones ya que el 8 de abril tuvo lugar la última función¹¹⁵ de la temporada, con la que se cerraba una etapa en el Teatro del Circo y con la que se despidieron un gran número de artistas que habían trabajado durante varios años en el teatro. Podemos concluir que el ballet fue bastante bien acogido, teniendo en cuenta que además fue montado por uno de los primeros bailarines de la compañía, y no por el maestro de baile de la misma. Los bailarines, la música y la puesta escena en general fueron elogiados y se tuvo menos en cuenta que en París el trasfondo moralizante del argumento; de

¹¹⁰ "Variedades. Teatro del Circo", *El Popular*, 9-III-1848.

¹¹¹ *El Clamor Público*, 7-III-1848.

¹¹² *El País en La Época*, 17-XII-1849.

¹¹³ *El Clamor Público*, 7-III-1848.

¹¹⁴ "Variedades. Teatro del Circo", *El Popular*, 9-III-1848.

¹¹⁵ Función combinada de ópera y baile compuesta por: 1^{er} acto de *Macbeth*, 1^{er} acto del ballet *La sonámbula*, *Paso a cuatro* de *El lago de las hadas*, *Paso de la trompeta*, *Vals de Alba Flor*, Sinfonía de *Guillermo Tell*, 3^{er} acto de *El diablo a cuatro*, *La pandereta* de *El lago de las hadas*, *Mazurca* y el *Ole*, paso español por Guy Stephan.

hecho, el libreto de Madrid era mucho menos prolijo en estos asuntos. La escenificación que se vio en Madrid era muy similar a la original en cuanto a su argumento, personajes y música, aunque aquí se incluyeron nuevas composiciones musicales y, por tanto, algunos de los bailables fueron diferentes a los parisinos.

Esta no fue la única ocasión en la que Guy Stephan interpretó *El diablo a cuatro* ya que lo bailó en otras ciudades españolas. En noviembre de 1848 lo representó en una función celebrada a su beneficio en el Teatro San Fernando de Sevilla, con la compañía de baile del mismo teatro. Al parecer "la ejecución fue muy buena, así en la parte de baile como en la música; y todos los individuos de la compañía coreográfica se esmeraron en sus papeles respectivos"¹¹⁶. También lo bailó en mayo de 1849 en Valencia, donde la bailarina protagonizó varias funciones de este "lindo baile que gustó mucho"¹¹⁷. En 1850 lo interpretó en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona, puesto en escena por Barrez.¹¹⁸ Aunque el argumento del ballet era similar al de Madrid, entre los bailables encontramos algunos diferentes: una *Polaca*, un *paso a tres*, un *vals*, varios *pasos a dos*, el *Paso de las coronas* y como colofón una *Redova* ejecutada por Guy y Laborderie.

¹¹⁶ "Beneficio de la Guy en Sevilla", *El Clamor Público*, 24-XI-1848.

¹¹⁷ *La Época*, 22-V-1849.

¹¹⁸ BNE, T/23280.

2.5 *Catarina o la fille du bandit* y su famoso *Pas stratégique*

Benjamin Lumley, empresario del Teatro Real londinense, se encargó personalmente de seleccionar el programa de la función inaugural de la temporada de 1846, que tuvo lugar el 3 de marzo.¹ Daba comienzo con el *Nabucco* de Verdi, que en Londres apareció con el título de *Nino*, seguido por el estreno de un nuevo ballet de Jules Perrot, *Catarina ou la fille du bandit*, dividido en cinco cuadros², y basado en un incidente que, al parecer, le ocurrió realmente al pintor napolitano Salvator Rosa (1615-73).³

Tanto el libreto como la coreografía del ballet fueron obra del francés Jules Perrot (1810-92). Aunque Perrot estaba acostumbrado a trabajar relativamente rápido y con poco tiempo de ensayos, durante la preparación de *Catarina* se encontró con la dificultad añadida de que el teatro londinense se encontraba en obras y ésta pudo ser la razón por la que Guest afirma que el estreno inglés del ballet fue "una versión preliminar de la definitiva" que se representaría en Milán a principios de 1847.⁴ Sin embargo, la reacción general de la prensa inglesa hacia el nuevo ballet fue favorable. Un periódico londinense lo encontró "profundamente pintoresco" y que "proporcionaba el libre desarrollo de la imaginación y un amplio margen para añadir cualquier suposición"⁵. Otro cronista señaló que en *Catarina* "el público se salvó de ser engañado por *tours de force* y exhibiciones puramente físicas" porque era un ballet compuesto por "una música descriptiva, paisajes pintorescos, agrupaciones pictóricas y solos de baile de un carácter refinado y elegante"⁶. También se comentó que había "más interés en esta pequeña historia de lo que normalmente se encuentra en los ballets" y que ese interés se veía "aumentado por la expresiva acción pantomímica de Lucile Grahn"⁷.

¹ Según varios periódicos terminó pasadas las dos de la madrugada. *The Morning Advertiser*, Londres, 4-III-1846.

² Así figura en la portada del libreto original, dividido en cuadros y no en actos.

³ Cyril W. Beaumont: *Complete book of ballets*. Londres: Ex Libris, 1951, p. 318.

⁴ Ivor Guest: *Jules Perrot. Master of the romantic ballet*. Londres: Dance Books, 1984, p. 155. En las siguientes páginas Guest aporta más detalles sobre los cambios en la decoración del teatro.

⁵ *The Morning Post*, Londres, 3-III-1846.

⁶ *The Morning Post*, Londres, 25-III-1846.

⁷ *Bell's Weekly Messenger*, Londres, 7-III-1846.

El propio Lumley afirmó que el nuevo ballet era "una de las composiciones coreográficas de Perrot mejor construida" porque estaba compuesto a partir de "una historia interesante y claramente expuesta, con una escenografía y un vestuario llamativo, con Lucile Grahn como heroína y Perrot como bailarín jefe. Obtuvo merecidamente un buen éxito, aunque señaló que alcanzó una duración excesiva"⁸. La Vizcondesa de Malleville aseguró que las danzas del ballet "serían suficientes para [formar] tres o cuatro reputaciones coreográficas"⁹.

En estos momentos Perrot¹⁰ ya se había forjado una gran reputación, no solo como bailarín, sino también como coreógrafo y había sido, precisamente en Londres, donde había estrenado algunos de sus ballets románticos más relevantes como *Ondina* (1843) y *Esmeralda* (1844), entre otros. De 1835 a 1861, año en el que se convirtió en maestro de la Ópera de París hasta que falleció, trabajó como coreógrafo en Italia, Alemania, Inglaterra y Rusia.

Perrot generalmente prefería trabajar con sus propios libretos. La acción de *Catarina* tenía lugar en Roma durante los Carnavales de 1650 y la utilización de esta fiesta permitía la introducción de danzas vivas y animadas. Según Guest¹¹, el argumento del ballet se inspiró en una parte del libro de la novelista irlandesa Lady Morgan¹² titulado *Life and Times of Salvator Rosa* (1823), aunque Susan Au señala que Perrot envejeció unos cuantos años al pintor respecto al momento en que Lady Morgan afirmaba que Salvator Rosa fue asaltado por los bandidos, representándolo en el ballet "como un pintor consolidado, con su propio estudio lleno de atractivas modelos"¹³.

A pesar de tratarse de un pintor del siglo XVII, los paisajes pintorescos y salvajes que aparecían en las obras de Rosa lo convirtieron en un creador de imágenes de plena actualidad para el contexto romántico del siglo XIX. Por

⁸ Benjamin Lumley: *Reminiscences of the Opera*. Londres: Hurst & Blackett, 1864, p. 146.

⁹ Vizcondesa de Malleville. *Le Courrier de l'Europe*, Londres, 14-III-1846.

¹⁰ Fue alumno de Vestris y fue considerado un bailarín brillante –a pesar de su físico poco agraciado-, con una agilidad y ritmo perfectos, acrobático, elegante y que ejecutaba una buena pantomima. Llegó a obtener tanto éxito como Maria Taglioni quien renunció a bailar con él por miedo a que la eclipsara. Gautier lo apodó como "Perrot el etéreo" o "el Taglioni varón".

¹¹ En Guest: *Jules Perrot...*, p. 157.

¹² Sydney Owenson conocida como Lady Morgan (1776ca.-1859) después de casarse con el filósofo y cirujano Thomas Charles Morgan. Una de sus obras más populares fue *The wild irish girl* (1806).

¹³ Susan Au: "The bandit ballerina: some sources of Jules Perrot's *Catarina*", *Dance Research Journal*, vol. 10. nº 2. 1978, p. 4.

ello no es de extrañar que Perrot se sintiera atraído por la figura de este artista que, en su momento, fue calificado como un creador rebelde y/o extravagante.

Tanto Guest como Au señalan como erróneas aquellas teorías que relacionan *Catarina* con el vodevil titulado *Salvator Rosa*, representado en el Ambigú Cómico de París a finales de 1836¹⁴, ya que en ese momento Perrot se encontraba trabajando en Viena¹⁵. Tampoco con el libreto de la ópera cómica *Les diamants de la couronne*¹⁶ de Auber, cuya protagonista femenina se llamaba igualmente Catarina, algo que se reduce a una mera coincidencia porque, como explica Au, son mayores las diferencias que las semejanzas que existen entre ambas obras¹⁷:

<i>Catarina ou la fille du bandit</i>	<i>Les diamants de la couronne</i>
Acción en Italia en el siglo XVII.	Acción en Portugal en el siglo XVIII.
La protagonista es una verdadera bandida.	La protagonista es una reina disfrazada de bandida.
Presencia del pintor Salvator Rosa	---
Predomina la ambientación de clases sociales bajas: una posada rústica, una cárcel, el carnaval de Roma.	Presencia de un entorno aristocrático para el 2º y 3º acto.
El argumento muestra una historia de persecución, representada en términos de bandidos y soldados.	El argumento tiene una base de intriga casi política.
La persecución de la protagonista va creciendo en intensidad, hasta terminar con su trágico final.	La persecución de la protagonista no llega a ser del todo seria.

Esta no era la primera vez que Perrot utilizaba la obra de un pintor como inspiración para uno de sus ballets pero resulta curioso que, a pesar de ser Salvator Rosa uno de los protagonistas de la historia, “ni Perrot ni su diseñador recurrieron a los cuadros de Rosa para realizar el vestuario del ballet”¹⁸ ni la ambientación escenográfica. En *Ondina* Perrot utilizó como modelo para una de las escenas el cuadro *El festival de la Madonna* de Léopold

¹⁴ *Salvator Rosa*, vodevil en 2 actos de Ch. Desnoyer y G. Albitte.

¹⁵ Guest: *Jules Perrot...*, pp. 158-59.

¹⁶ Así lo publicó *The Athenaeum*, Londres, 7-III-1846. *Les diamants de la couronne*, libreto de Scribe y Saint-Georges. Ópera Cómica de París, 1841.

¹⁷ Au: “The bandit ballerina”..., p. 3.

¹⁸ Au: “The bandit ballerina”..., p. 3.

Robert. En ese ballet Perrot recreó la pintura a modo de *tableau vivant* utilizando a todo el cuerpo de baile que tocaba castañuelas y panderetas y se convirtió en uno de los momentos más llamativos de la obra. Para *Catarina*, el coreógrafo tomó de nuevo como referencia otro cuadro de este mismo artista. Se trataba de *Brigand on the watch*, sobre el que se basaría para crear la imagen del personaje de Diavolino que sería interpretado por el propio Perrot. Más adelante veremos, en los grabados que se conservan del ballet, que tanto este personaje como Catarina aparecen con el mismo sombrero puntiagudo que el bandido pintado por Robert.



Imagen 184. *The Brigand on the watch* de Léopold Robert, 1825. Wallace Collection.

Tampoco era esta la primera ocasión en que Perrot utilizaba el estudio de un pintor como lugar para desarrollar una escena de una de sus obras. Recordemos que en *Le délire d'un peintre* (Londres, 1843) el coreógrafo presentaba al pintor Stephano (Perrot) en su estudio mientras retrataba a Blanche de Oviedo (Elssler) de cuya imagen se enamoraba perdidamente como Pigmalión.¹⁹

¹⁹ *The Illustrated London News*, Londres, 5-VIII-1843, afirmó que este ballet había sido "una de las escenificaciones más bonitas que ha surgido de [la] creativa imaginación" de Perrot; *The Times*, Londres, 4-VIII-1843, explicó que si hubiera estado "más elaborado, podría haberse convertido en un excelente ballet" de toda una noche.

El hecho de que Perrot introdujera como protagonistas de su ballet a unos bandidos no resulta extraño porque estos personajes y su entorno, además de aportar el correspondiente carácter exótico, fueron un fenómeno muy popular durante todo el siglo XIX. Aunque parte de la sociedad los veía como peligrosos delincuentes, por su violencia y crueldad, otros los consideraban como varoniles héroes populares. Por lo tanto, la fascinación que durante años se tuvo por el mundo de los bandidos y/o bandoleros estaba de plena actualidad y esto se reflejó en todas las ramas artísticas. En España, por ejemplo, la "moda bandolera" se vio potenciada por el auge del costumbrismo y la defensa de lo "nacional" frente a lo extranjero. Incluso algunos viajeros extranjeros que recorrieron España en aquel momento y que publicaron después sus correspondientes relatos²⁰, hablaban de la posibilidad de sufrir estos asaltos como una especie de aliciente, hasta el punto de que aquellos que no habían tenido la "fortuna" de presenciarlos se sentían decepcionados.²¹ Por tanto, lo que resulta singular de *Catarina* no es que Perrot elaborara un libreto en el que aparecieran bandidos sino que estos, normalmente liderados por una figura masculina, fueran comandados por una mujer a la que estos obedecían sin protestar.

Aunque las características de *Catarina* hacen que se considere un ballet plenamente romántico, vemos que se encuentra dentro de ese grupo de obras que no incluyen la típica escena de *ballet blanc*, ni se basan en la presencia de seres fantásticos, sino que se ocupa de temas reales, como la existencia de los bandidos, rodeados además por ese paisaje escarpado y exótico que tanto gustaba a los románticos. El final trágico del ballet, en el que la protagonista muere por salvar a su enamorado, también responde a los ideales propios de los argumentos románticos. Susan Au explica de forma muy acertada que *Catarina* "no fue el resultado de un sueño de opio, ni tampoco se buscó

²⁰ Fueron sobre todo viajeros ingleses. Entre 1824-50 se publicaron cuarenta y cinco libros de viajes, entre ellos los de H. D. Inglis, R. Ford, G. Borrow, W. G. Clark y R. Murray. En José Alberich: *Del Támesis al Guadalquivir. Antología de viajeros ingleses en la Sevilla del siglo XIX*. Sevilla: Publicaciones Universidad de Sevilla, 1976. Aunque también hubo franceses, como Merimée, Gautier, Dumas, etc., que dejaron por escrito su experiencia tras recorrer la península. E incluso rusos como Glinka.

²¹ Al parecer, solo el marino norteamericano Alexander Slidell Mackenzie (1803-48) "alcanzó la rara distinción de ser el único autor de libros de viaje realmente testigo de un atraco por los famosos bandidos españoles", episodio que describió en su libro *A year in Spain by a young american* (Boston, 1829). Alberich: *Del Támesis al Guadalquivir...*, p. 20.

refugio en extrañas fantasías del otro mundo, sino que plasma algo de la tenacidad, vigor y sentido común de la pasión de la gente de carne y hueso"²².

Como era habitual en la forma de coreografiar de Perrot, trató de integrar los momentos de baile en el discurso narrativo del argumento. En las primeras páginas del libreto²³ se indica qué danzas componían el ballet y quiénes eran sus intérpretes pero además, a lo largo del propio argumento, se va señalando el momento exacto en que eran interpretadas cada una de ellas.

	Danzas	Intérpretes
1 ^{er} Cuadro	<i>Pas stratégique</i>	Lucile Grahm y mujeres del cpo. de baile
	<i>Vals a cinco tiempos</i>	L. Grahm y Jules Perrot
2 ^o Cuadro	<i>La romanesca</i>	Josephine Petit Stephan y Perrot
	<i>La saltarella</i>	L. Grahm y J. Perrot
3 ^{er} Cuadro	<i>Paso de las modelos</i>	Louise Taglioni, Moncelet, de Melisse, Cassan, Lamoureux, Tavenau y Julienne
5 ^o Cuadro	<i>Paso de la máscara</i>	L. Grahm con Moncelet, de Melisse y Cassan
	<i>La Folie de Carnaval</i> (Nuevo y original <i>Galop</i> final)	Cuerpo de baile?

Desde el momento del estreno lo más celebrado por la prensa inglesa fue el *Pas stratégique*, calificado incluso como "excesivamente bueno"²⁴. El único cronista que se mostró algo escéptico con este baile fue *The Evening Chronicle*, que lo consideró "demasiado largo"²⁵. En esta danza el cuerpo de baile femenino, comandado por Catarina, ejecutaban diferentes formaciones militares ataviadas con mosquetes²⁶. Estas evoluciones formaban "un baile de conjunto brillante, diseñado para transmitir su destreza militar y su manejo de las armas"²⁷. Guest explica que el clímax del paso ocurría cuando todo el grupo de mujeres se lanzaba, "con fiereza hacia el público", desde lo alto de

²² Au: "The bandit ballerina" ..., p. 4.

²³ *Catarina ou la fille du bandit*. Libreto de la Universidad de Oxford, p. 3.

²⁴ "The Opera", *The New Monthly Magazine*, Londres: Chapman & Hall, 1846, p. 118.

²⁵ *The Evening Chronicle*, Londres, 4-III-1846.

²⁶ Arma de fuego antigua, mucho más larga y de mayor calibre que el fusil, la cual solía dispararse apoyándola sobre una horquilla (RAE).

²⁷ Guest: *Jules Perrot...*, p. 160.

las rocas del decorado con sus armas en la mano. En otro momento del ballet se escenificaba también un combate entre los soldados y los bandidos.²⁸

Este tipo de maniobras militares femeninas nos recuerdan a las que se utilizaron en su momento en ballets como *La révolte au sérail*²⁹ (1833) o *Brézila*³⁰ (1835). Además Perrot estaba familiarizado con este tipo de figuras coreográficas porque participó tanto en el estreno de *La révolte*, donde incluso bailó un paso a dos con Taglioni, como en el estreno londinense de *Brézila*, por lo que la introducción de las maniobras militares realizadas por Catarina con las mujeres pudo ser un recurso inspirado o recogido de aquellas que realizara Zulma con sus compañeras de revuelta en el último acto del ballet de Taglioni. Veremos que la versión madrileña conservó este paso pero se llamó *Introducción militar*.



Imagen 185. Dos imágenes de Lucile Grahn en el *Pas stratégique*. Museo del Teatro de Copenhague y grabado publicado en *The Pictorial Times*. Londres, 1846.

²⁸ Ivor Guest: *The romantic ballet in England*. Middletown: Wesleyan University Press, 1972, p. 91.

²⁹ Ballet con coreografía de Filippo Taglioni, música de Th. Labarre y libreto de Scribe. Decorados de Ciceri, Léger, Feuchère y Despléchin, vestuario de Duponchelse. Se conoce con diferentes títulos, al parecer el original fue *La révolte des femmes* –título del libreto que se conserva en la BNF–, pero en el último momento se modificó por *La révolte au sérail*, que no hay que confundir con el *singspiel* compuesto por Mozart en 1782. También ha aparecido como *La revuelta en el harén*. Laura Hormigón: "Tres ballets de rebelión femenina en el romanticismo", *ADE-Teatro*, 152. Madrid: Asociación de Directores de Escena, 2014, pp. 45-59.

³⁰ *Brézila ou la tribu des femmes*, ballet en un acto coreografiado por F. Taglioni con música del conde de Gallemborg y decorados de Philastre y Cambon. París, 1835.

Tras este paso Diabolino se unía a Catarina y juntos interpretaban el llamado *Vals a cinco tiempos* que fue calificado como una "danza excéntrica" en tiempo de 5/4 que contenía "pasos y actitudes" representados con "la más extraordinaria velocidad de movimientos"³¹. Sin embargo para otro cronista este baile sencillamente "fue un fracaso"³². Según Guest, esta danza no fue "plenamente apreciada por su ritmo inusual y su carácter no estrictamente clásico"³³, aunque lo cierto es que fue pronto interpretada en los bailes de sociedad. El maestro de baile parisino Henri Cellarius, adjudicaba en su libro sobre bailes de sociedad la autoría de este nuevo *Vals* a su "ilustre amigo Perrot" de quien destacaba además su "maravillosa ejecución"³⁴, aunque en la descripción que hacía de su realización señalaba que al ser un baile compuesto originalmente para ser interpretado en escena, se componía de pasos *en sautant* (saltados) así como de otros pasos y figuras que debieron suprimirse para hacer el baile accesible a todo el mundo.³⁵

Durante la escena de la posada del 2º cuadro se interpretaban dos danzas. En la primera, los personajes de Florida, la prometida de Rosa y Diabolino bailaban *La romanesca*, que fue un tipo de composición muy popular a mediados de los siglos XVI y XVII³⁶, danza que según un cronista estaba "llena de pasos animados y majestuosos"³⁷. Posteriormente Catarina, que aparecía vestida como una posadera para pasar desapercibida, ejecutaba *La saltarella*, acompañándose por una mandolina. La *saltarella* o *saltarello* era una danza italiana viva y alegre de ritmo ternario rápido que ya existía en el siglo XIV. Se llamó así por su peculiar paso saltado y tomaba su nombre del verbo italiano *saltare* (saltar).³⁸ Un diario londinense publicó un grabado que reproduce esta escena.

³¹ *The Morning Post*, Londres, 4-III-1846.

³² *The Evening Chronicle*, Londres, 4-III-1846.

³³ Guest: *Jules Perrot...*, p. 160.

³⁴ Henri Cellarius: *La danse des salons*. Paris: J. Hetzel, 1847, p. 61-63

³⁵ Cellarius: *La danse des salons...*, p. 62.

³⁶ Esta danza se utilizaba como una especie de aria para cantar poesía y como tema de variación instrumental. Fue muy popular entre los compositores italianos de principios del Barroco.

³⁷ *The Morning Herald*, Londres, 5-III-1846. En Guest: *Jules Perrot...*, p. 162.

³⁸ Más detalles en Julia Sutton: *Courtly dance of the Renaissance: A new translation and edition of the "Nobilita di dame" de Caroso, Fabritio (1600)*. Canadá: Dover, 1995, p. 43-44.



Imagen 186. Escena de la taberna del 2º cuadro. *The Illustrated London News*, 14-III-1846.

En el 3^{er} cuadro se bailaba el *Paso de las modelos*, una danza en la que el pintor les explicaba a las mujeres las posiciones que quería que adoptaran y las bailarinas las iban reproduciendo. El cuadro 4º no tenía bailes y sucedía en la cárcel, a donde llevaban detenida a Catarina, hasta que Diavolino conseguía liberarla.

El *Paso de la máscara* del 5º cuadro era interpretado por Catarina con otras tres jóvenes. Al parecer, la entrada de Grahn en esta danza era brillantísima y en ella ejecutaba una serie de "enérgicos pasos aéreos"³⁹. Este baile servía como recurso dramático doble, por un lado potenciaba el elemento visual, por la variedad de máscaras, y además añadía suspense, acrecentando el impacto dramático del trágico final, que ocurría tras la animada confusión del *galop* titulado *La folie de Carnaval*.

El compositor italiano Cesare Pugni (1802-70) comenzó a componer música para ballet en la década de 1820 en la Scala de Milán⁴⁰ y desde 1843 se convirtió en colaborador habitual de Perrot en Londres, aunque también trabajó con otros destacados coreógrafos de la época. La partitura que Pugni creó para *Catarina* fue muy elogiada y se celebró la "habilidad" del italiano para crear música para ballet.⁴¹ También se destacó el color local que aportaba

³⁹ *The Morning Post*, Londres, 9-III-1846. En Guest: *Jules Perrot...*, p. 163.

⁴⁰ Bruce R. Schueneman: *Minor ballet composers*. Nueva York: Haworth Press, 1997, p. 67.

⁴¹ *The Morning Advertiser*, Londres, 4-III-1846.

la introducción tanto de los ritmos de las danzas italianas como de los bailes de carnaval del último cuadro.⁴² Se señaló además que la música de Pugnì aportaba "el carácter marcial salvaje de la escena y el color local del país"⁴³. El crítico de *The Morning Post* le dedicó a la música de Pugnì un amplio espacio en su reseña y señaló que, en algunos aspectos, la música para ballet era:

Más difícil de componer que cualquier otra, [porque] debe lograr su triunfo a pesar de su subordinación a los pies de los bailarines y a la imaginación del maestro de ballet, y siempre debe ser descriptiva a tal punto que podamos aproximarnos a adivinar la naturaleza de la acción cuando no estemos delante de la representación.⁴⁴

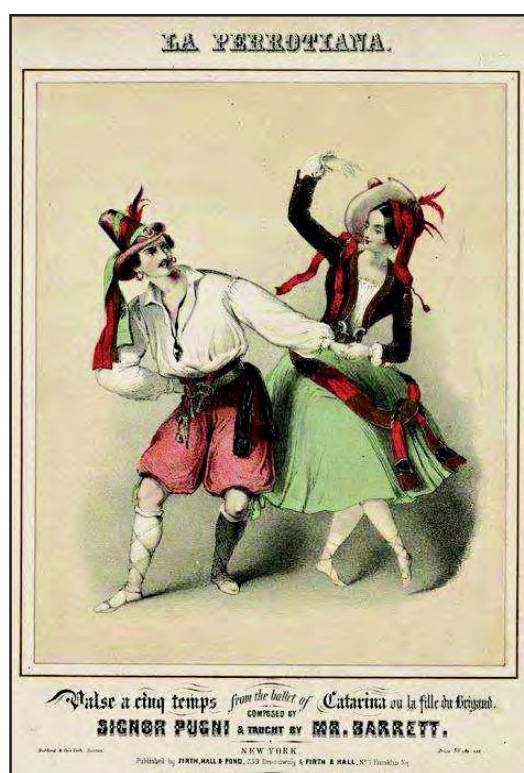


Imagen 187. Portada de una partitura de *La perrotiana*. New York Public Library.

Tras el estreno del ballet Pugnì arregló la partitura del novedoso *Vals a cinco tiempos* para ser ejecutada en los bailes de sociedad donde apareció con el título de *La perrotiana*. Estuvo dedicada a Mme. Michau de Brighton, maestra de bailes de sociedad, y "la única maestra autorizada para enseñar

⁴² Guest: *Jules Perrot...*, p. 164.

⁴³ *The Morning Post*, Londres, 25-III-1846.

⁴⁴ *The Morning Post*, Londres, 9-III-1846. En Guest: *Jules Perrot...*, p. 164.

este nuevo baile"⁴⁵. Al poco tiempo el compositor publicó *La perrotiana 2*, dedicada en esta ocasión al maestro de baile francés Henri Cellarius.

La escenografía de *Catarina* fue realizada por Charles Marshall (1806-90). El escenógrafo se formó con John Wilson y posteriormente fue discípulo de Marinari, diseñador del Teatro Drury Lane. Tras la muerte de William Grieve, en 1844, Marshall se convirtió en el escenógrafo principal del Teatro Real londinense y fue "uno de los más prominentes y exitosos escenógrafos de su tiempo"⁴⁶. A partir de 1858 siguió trabajando solo como pintor, principalmente de paisajes. El maquinista encargado de los efectos del espectáculo fue D. Sloman.

El libreto londinense señalaba los diferentes decorados en los que se desarrollaba cada una de las escenas:

Indicaciones escenográficas del libreto de Londres	
1^{er} cuadro	Montañas salvajes cerca de Roma. Al fondo aparece un torrente coronado por dos rocas inmensas. La de la izquierda tiene unos escalones tallados en la roca. Un puente rústico sirve de paso entre ambas rocas.
2^o cuadro	Habitación de una posada situada en un barrio a las puertas de Roma. El fondo de esta estancia está cerrado por unas ventanas con celosías a través de las cuales se puede ver el paisaje. ⁴⁷
3^{er} cuadro	El escenario representa el interior del estudio de Salvator Rosa. Por todas partes aparecen bocetos de algunos de sus trabajos más conocidos.
4^o cuadro	interior de un torreón que pertenecía antiguamente a una capilla, y ahora se utiliza como cárcel. Al fondo una ventana abierta sobre el río. A la izquierda una entrada, y en el lado opuesto otra puerta que conduce a una celda.
5^o cuadro	Plaza pública de Roma con San Pedro al fondo.

Al parecer en este último cuadro se utilizaba como recurso de iluminación un "brillante efecto diorámico" que permitía que el escenario apareciera iluminado por "miles de luces y decenas de antorchas que estallan

⁴⁵ En Guest: *Jules Perrot...*, p. 161.

⁴⁶ Henry Saxe Wyndham: *The Annals of Covent Garden Theatre from 1732 to 1897*. Vol. 2. Cambridge Library Collection, p. 121.

⁴⁷ De este decorado hemos reproducido un grabado anteriormente.

en llamas por todas partes"⁴⁸. A continuación reproducimos un grabado de esta escena en el que, desgraciadamente, no podemos ver el efecto que creaba la iluminación.



Imagen 188. Gosselin, Grahn y Perrot en la escena final de *Catarina*. Londres, 1846.

En la prensa se comentó que la escenografía diseñada por Marshall representaba, por una parte, las bellas pinturas del propio Salvator Rosa y, por otra, recreaba "los más gloriosos edificios del país en el que se desarrollaba el ballet"⁴⁹.

El Sr. Whales y la Sra. Bradley fueron los encargados de realizar el vestuario del ballet, supervisados por Madame Copere como era habitual en el Teatro Real londinense. Precisamente la introducción de los Carnavales en el argumento permitía la utilización de un variado, colorido y elaborado vestuario. Guest ofrece además algunos detalles sobre los trajes femeninos del ballet. Señala que en el *Pas stratégique* las mujeres llevaban chaquetas rojas⁵⁰ que hacían que sus vestidos resultaran llamativos⁵¹, y que las tres jóvenes que bailaban junto a Catarina el *Paso de la máscara* iban "vestidas en rosa"⁵².

⁴⁸ Guest: *Jules Perrot...*, p. 163.

⁴⁹ *The Morning Post*, Londres, 25-III-1846.

⁵⁰ Guest: *Jules Perrot...*, p. 160.

⁵¹ *London Evening Standard*, Londres, 5-III-1846.

⁵² Guest: *Jules Perrot...*, p. 163.

Además un diario afirmó que la protagonista tenía tres cambios de vestuario⁵³, aunque realmente debieron ser más.

Una imagen característica de este ballet es la litografía a color que se realizó de Grahn con el primer traje que utilizaba en *Catarina*, que no pudo ser "más sorprendente ni más favorecedor"⁵⁴, y con el que bailaba el *Pas stratégique*. En ella vemos a la bailarina con un bolero o torera negra que se ceñía muy oportunamente en la cintura para enfatizar su esbeltez, como hacían los característicos corsés del tutú romántico, y que se adornaba con bordados dorados. La falda vaporosa conserva la idea del tutú romántico pero se le añade un toque de color⁵⁵, y por encima de esta lleva una banda o pañuelo a medio anudar que hace juego con las cintas que adornan el sombrero puntiagudo, que nos recuerda al del bandido retratado en el cuadro de Robert que ya hemos reproducido. Muy significativa de su condición de bandida son las armas que porta: dos pequeñas pistolas en la cintura y el mosquete con el que realizaba la famosa danza.



Imagen 189. Lucile Grahn como Catarina. Litografía de J. Branard. Londres, 1846. V & A. Museum.

⁵³ *The Athenaeum*, Londres, 14-III-1846.

⁵⁴ Guest: *Jules Perrot...*, pp. 159-60.

⁵⁵ En la New York Public Library se conserva la misma litografía de la bailarina, pero realizada en 1848. La única diferencia que presenta es que la falda es blanca o crema en lugar de azul. En la portada de la partitura de *La perrotiana* la bailarina luce el mismo traje, pero con la falda de color verdoso.

Los papeles protagonistas del estreno londinense del ballet fueron interpretados por:

Personaje	Intérpretes
Catarina , jefa de los bandidos	Lucile Grahn
Diavolino , su lugarteniente	Jules Perrot
Salvator Rosa , conocido pintor	Louis Gosselin
Florida , prometida del pintor	Josephine Petit Stephan
Juez principal	Venafra
Un oficial	Di Mattia
Un marinero	Gouriet
Filipuccio , un posadero	Bertrand
Modelo principal de Salvator Rosa	Louise Taglioni
Modelos que representan las Gracias	Moncelet, de Melisse y Cassan
Otros modelos	Lamoureux, Tavenau y Julienne
Jueces, bandidos, ciudadanos, máscaras, modelos de Salvator Rosa	Cuerpo de baile

La protagonista femenina del nuevo ballet de Perrot fue la danesa Lucile Grahn (1819-1907). La bailarina se había formado en Dinamarca con August Bournonville, convirtiéndose en una de sus alumnas más aventajadas. A partir de 1836 comenzó a bailar en diferentes capitales europeas como París (1839), San Petersburgo, Milán, Londres, Hamburgo (1848) y Munich, donde murió. Con el *Grand Pas de Quatre* (Londres, 1845) que interpretó junto a Taglioni, Grisi y Cerrito, logró situarse entre las bailarinas más importantes del ballet romántico.

En su papel de Catarina se comentó que Grahn apareció "con más gracia que nunca"⁵⁶ y para un crítico sus mayores virtudes fueron "la gracia, el sosiego, la facilidad, la elegancia y la inteligencia"⁵⁷. Se destacó especialmente el buen uso que hizo la bailarina de su "talento interpretativo" en el *Pas stratégique*, donde nunca abandonaba su personaje. Además, el vigor de su baile era suavizado por una gracia cautivadora⁵⁸ que resultaba "fascinante" al

⁵⁶ *London Evening Standard*, Londres, 5-III-1846.

⁵⁷ *The Morning Post*, Londres, 25-III-1846.

⁵⁸ Guest: *Jules Perrot...*, p. 160.

crítico de *The Times*, quien comentó también que había "una confianza inteligente en su rostro que muestra que ella no sólo ejecuta [los pasos] como bailarina, sino que comprende las situaciones como actriz"⁵⁹. Sobre su interpretación de *La saltarella* un cronista comentó que durante la ejecución de esta danza la bailarina parecía "un torbellino de coqueta vivacidad y entusiasmo" y añadió que su interpretación de esta danza se distinguía por "una delicadeza que la Elssler misma no podría superar"⁶⁰.

La Vizcondesa de Malleville explicó que Perrot había encontrado en Grahn a "la intérprete más lista e inteligente" y "no creía que nadie más pudiera haber logrado el espíritu, el sentimiento y el colorido de su papel como lo hizo ella". Por último destacó su mímica, sus elegantes poses y su forma de bailar ligera y graciosa.⁶¹

La italiana Louise Taglioni (1823-93), hija de Salvatore y prima de la famosa María, hizo su debut londinense con el papel de modelo principal de Rosa. Para un diario la bailarina era "una criatura etérea" cuyo estilo se caracterizaba por su "gracia y elegancia", aunque precisaba que su refinamiento "no tenía nada que ver con los *tour de force*"⁶². Según otro cronista se presentaba como una "encantadora Venus por su gracia, distinción, modestia y por sus poéticos movimientos"⁶³. Sin embargo para otro crítico la bailarina tenía "aun mucho que aprender" y, por su juventud, la consideraba "afortunada porque tiene mucho tiempo por delante"⁶⁴.

En el elenco encontramos además a Josephine Petit Stephan (1821-?) hermana menor de Marie Guy Stephan que había sido bailarina del Teatro del Circo entre 1844-45. Su primera aparición en Madrid fue interpretando a Nourmahal en *La Péri* y más adelante interpretó a Febea en *El diablo enamorado* (1845). Tras su estancia en Madrid bailó en Londres⁶⁵ entre 1845-51. Para un

⁵⁹ *The Times*, Londres, 9-III-1846. En Guest: *Jules Perrot...*, p. 160.

⁶⁰ *The Morning Herald*, Londres, 5-III-1846. En Guest: *Jules Perrot...*, p. 162.

⁶¹ Vizcondesa de Malleville. *Le Courrier de 'Europe*, Londres, 14-III-1846.

⁶² *The Morning Advertiser*, Londres, 4-III-1846.

⁶³ *The Morning Post*, Londres, 9-III-1846. En Guest: *Jules Perrot...*, p. 163.

⁶⁴ *The Athenaeum*, Londres, 14-III-1846.

⁶⁵ Además de en *Catarina* la encontramos en el elenco de estreno de los ballets *Coralie ou le chevalier inconstant* (Bertha, 1847) o en *Electra ou la pléiade perdue* (Reina de las estrellas, 1849). También bailó en Cuba y Nueva York, donde interpretó a Lilia en *La libertad de los griegos* (1839).

cronista *La romanesca* que interpretaba destacaba por cómo "ejecutaba algunos pasos, pizpireta y señorial, a partir de los movimientos lituanos de Elssler"⁶⁶.

También figura entre las bailarinas Octavia de Melisse que fue bailarina del Covent Garden de Londres entre 1846-47⁶⁷ y que formó parte de la compañía de baile del Teatro del Circo en las temporadas de 1848-49, precisamente cuando se montó *Catalina* en Madrid.

Los papeles protagonistas masculinos fueron interpretados por el propio Perrot y por el primer bailarín francés Louis Gosselin (1800-60) que procedía de una familia dedicada a la danza, ya que tanto su padre como sus hermanas fueron bailarines. Desarrolló su carrera en Londres y París, entre 1827-52, y en 1853 fue nombrado profesor de la Ópera parisina.

Catarina ou la fille du bandit fue un ballet remontado en diferentes capitales europeas, tanto por el propio Perrot como por otros coreógrafos. Se escenificó en dos ocasiones en la Scala de Milán, la primera en enero de 1847, puesto en escena por el propio Perrot y con una revisión musical realizada por Giacomo Panizza, con Fanny Elssler como Catalina y Perrot como Diabolino. Al parecer, Elssler obtuvo un "triunfo memorable"⁶⁸ con este papel, que fue un nuevo éxito interpretativo en su carrera. Según Guest, los milaneses también reconocieron la utilización que Perrot hizo de la danza como recurso dramático y no como mero ornamento de la acción mímica.⁶⁹ La segunda vez que se escenificó *Catarina* en La Scala fue en 1853, por Antonio-Manuel Abrami, y protagonizado por Sofia Fuoco quien ya lo había interpretado en el Teatro del Circo de Madrid en 1849 y 1850.

En febrero de 1849 fue el propio Perrot quien se encargó de llevar a escena su ballet en San Petersburgo⁷⁰, protagonizado de nuevo por F. Elssler, con Ch. Johansson y Perrot. Durante un ensayo del *Pas stratégique* se produjo una anécdota protagonizada por el zar Nicolás I, que estaba realizando una visita por el teatro. En un momento dado señaló que tanto Elssler como el resto de bailarinas del cuerpo de baile estaban sujetando mal los mosquetes y

⁶⁶ *London Evening Standard*, Londres, 5-III-1846.

⁶⁷ También participó en *L'Odalisque* (1847) de Albert, con música de Curmi.

⁶⁸ Ivor Guest: *Fanny Elssler. The pagan ballerina*. Middletown: Wesleyan University Press, 1970, p. 219.

⁶⁹ Guest: *Fanny Elssler...*, p. 219.

⁷⁰ En esta misma ciudad Marius Petipa puso en escena una nueva versión de *Catarina* en 1870.

bajó al escenario para mostrarles la forma correcta de hacerlo, ordenándoles que le imitaran. Al parecer estaba encantado con la situación y prometió que en la próxima representación estaría presente en su palco para comprobar cómo lo hacían.⁷¹



Imagen 190. Acuarela de Fanny Elssler como Catarina pintada por Weingartner en 1851. Museo Bakhrushin de Moscú.

2.5.1 Una *Catalina* bastante transformada en Madrid

A pesar de estar todavía reciente la quiebra de la empresa de Nemesio Pombo –a quien el 16 de marzo de 1849 se le había retirado la licencia para continuar dando funciones en el Teatro del Circo por los diferentes impagos que le habían llevado a la quiebra⁷²– y la incertidumbre que desde el punto de vista económico había planeado durante los últimos meses sobre el teatro, que

⁷¹ Guest: *Fanny Elssler...*, p. 236.

⁷² AHN, Consejos. Leg. 11416. Se le mandaba además copia al dueño del Circo, Segundo Colmenares, para que pudiera arrendar de nuevo el local a quien quisiera. En el mismo expediente se incluye una carta de Colmenares, del 25-VIII-1849, que explica que existen “varias reclamaciones a Pombo de cuando era empresario del Teatro de la Ópera, una del 8 de marzo último, suscrita por todas las partes que componían las compañías coreográfica, lírica y orquesta pidiendo que se les pagase los sueldos convenidos en sus contratas”. En mayo de 1849, Fernando Urríes tomaba las riendas del Teatro del Circo como nuevo empresario.

había empezado a denominarse Teatro de la Ópera⁷³, las compañías de ópera y de ballet seguían ofreciendo sus representaciones con la mayor regularidad posible ya que "la interesante Fuoco, el bravo Carey y el entendido Appiani" continuaban trabajando en el teatro como "partes principales"⁷⁴.

El 14 de abril de 1849 se estrenaba en el Teatro del Circo *Catalina o la hija de las montañas*, protagonizado por la italiana Sofia Fuoco. Es posible que el cambio de título del ballet estuviera motivado por la censura, que pudo obligar a que la palabra "bandido" no apareciera como reclamo en una obra artística. No sabemos verdaderamente cuál fue la razón de este cambio de título pero lo cierto es que, para los madrileños, Catalina pasó a ser "la hija de las montañas" y no la "hija del bandido".

Aunque *Catalina* no se estrenó hasta el mes de abril, desde febrero la prensa madrileña había ido informando de la programación del nuevo ballet "estrenado en Londres por la célebre Lucile Grahn y admirablemente ejecutado después en la Scala de Milán por Fanny Elssler y el célebre Perrot"⁷⁵. Más adelante comentaron que continuaban "los ensayos del gran baile que se representó por primera vez en el teatro de la Scala [en] el carnaval de 1847 con el título de *Catalina o la hija del bandido*. Es de gran aparato, así en los trajes como en las decoraciones, y tiene bailables del mejor gusto"⁷⁶. Este cronista no tuvo en cuenta que el verdadero estreno del ballet se habría producido en Londres un año antes.

Ya hemos señalado lo llamativo que resultaba el hecho de que Perrot ideara un argumento en el que un grupo de bandidos, gremio generalmente liderado por una figura masculina, estuviera comandado por una mujer. De hecho, y siguiendo el mismo criterio que había obligado al cambio de título en Madrid, tanto en el libreto del ballet como en algunos diarios de la capital inicialmente no se señaló que Catalina fuera la jefa de los bandidos, cargo que

⁷³ En febrero del mismo año se había publicado –en *El Heraldo*, 9-II; *El Clamor Público*, 10-II-1849– el *Decreto orgánico de gobernación de los teatros del reino* que modificó el funcionamiento y repertorio de los teatros de la capital. Este cambio de nombre no solo afectó al Circo sino que paulatinamente todos los teatros de Madrid vieron modificado su nombre. Entre 1849-50 el Teatro del Príncipe pasó a llamarse Español, el Teatro de la Cruz se llamó del Drama y Lírico Español, el Teatro del Instituto pasó a ser el de la Comedia y el Teatro de Variedades pasó a ser el Supernumerario de la Comedia.

⁷⁴ "Teatro del Circo", *El Clamor Público*, 28-III-1849.

⁷⁵ "Crónica de Teatros", *El Clamor Público*, 23-II-1849.

⁷⁶ *El Clamor Público*, 10-IV-1849.

se le adjudicó a Diavolino. Un periódico solo describió que "aparece Catalina, joven hermosa y llena de atractivo, cuya presencia infunde respeto a los bandoleros"⁷⁷, mientras que el libreto original londinense dejaba bien claro que la joven "nacío y creció en medio de una tropa de bandidos, y desde la muerte de su padre ella los comanda"⁷⁸.

Catalina o la hija de las montañas fue puesto en escena en el Teatro del Circo por el bailarín y coreógrafo italiano Antonio Appiani que desde 1848 desempeñaba las funciones de maestro de baile de la compañía de baile del teatro y que interpretó además el personaje de Diavolino. Antes de venir a España, Appiani había trabajado en diferentes teatros de Italia⁷⁹, Francia⁸⁰ y Bélgica. Esta no era la primera vez que el italiano ponía en escena *Catarina* ya que lo había montado un año antes en el Teatro Real de Bruselas⁸¹, coliseo del que fue primer maestro de baile entre 1844-47. Appiani estuvo al frente de la compañía de baile del Teatro del Circo hasta 1850, aunque durante los momentos de inactividad del teatro trabajó en el de la Cruz o del Drama y Lírico Español, donde puso en escena, en diciembre de 1849, el ballet *El diablo a cuatro* "sumamente aumentado"⁸². Cuando se inauguró el Teatro Real pasó a hacerse cargo de la compañía de baile del nuevo coliseo. En la década de 1860 lo encontramos en el Teatro del Liceo de Barcelona como "primer mímico y maestro de la academia de baile"⁸³.

En el libreto madrileño⁸⁴ de *Catalina* no se especifica que se utilizara ni el argumento ni la coreografía de Perrot. Cuando se compara el libreto

⁷⁷ *El Clamor Público*, 17-IV-1849.

⁷⁸ Libreto de *Catarina*. Londres, 1846, p. 9.

⁷⁹ En la Scala de Milán (1822) y en Turín (1829-30) donde figura como "primo ballerino per le parti giocose". También bailó en este teatro en 1831 y 1833-34. En 1833 lo encontramos como "primo ballerino danzanti". En *Almanacco dei Teatri di Torino per l'anno 1837*.

⁸⁰ Entre 1834-36 estuvo en Lyon, donde creó *L'ombre du chasseur ou la seduction*, ballet-pantomima en 3 actos, 1834; *L'abre de Belzébuht*, ballet-féerie-pantomima en 2 actos, 1835; o *Les intrigues espagnoles*, ballet-pantomima en 2 actos, 1836.

⁸¹ *Catarina ou la fille du bandit*, ballet en 2 actos y 5 cuadros por M. Perrot. Música de Deldevez y mise en scene de Appiani. Teatro Real de Bruselas, 1847. En esta versión *Catarina* también moría al final.

⁸² BNE, T/23139.

⁸³ *Almanaque del Diario de Barcelona para el año 1864*, Impr. del Diario de Barcelona: 1863, p. 64. Aunque Appiani no era el director de la compañía de baile, cargo que ocupaba entonces Gustave Carey, puso en escena varios ballets entre ellos *Catalina* en 1864. (Biblioteca Nacional de Catalunya C400/1985) y un nuevo ballet en 4 actos, *Corinda*, compuesto expresamente para el Gran Teatro del Liceo por Appiani. 1865. (Biblioteca Nacional de Catalunya C400/1986).

⁸⁴ BNE, T/23143.

original con el de la versión escenificada en Madrid encontramos que, aunque la historia que se está contando es la misma, existen diferencias notables. Además en la de Madrid se eliminaron algunas acciones que están presentes en la versión londinense. La diferencia más relevante es que la puesta en escena de Madrid tenía final feliz, ya que Catalina no muere al final de la obra, como ocurre en la versión inglesa.⁸⁵ Por tanto, ambas producciones finalizan de manera muy diferente.

Libreto de Londres	Libreto de Madrid
(...) Se ve a Salvator con una espada en la mano defendiéndose de Diavolino, que está armado de igual manera. Salvator ha dejado caer su espada y, mientras él se inclinaba para recogerla, Diavolino, enloquecido por los celos, corre hacia él, [pero] el golpe es evitado por Catarina, que lo recibe y cae herida de muerte. Es medianoche y los disparos de cañón anuncian el fin del carnaval. Toda la escena está envuelta en la oscuridad.	Diavolino se precipita armado de puñal sobre el rival favorecido. Catalina se interpone entre su amante y el hierro matador. Los soldados llegan y prenden a Diavolino, dejando libre a Catalina, porque la ha perdonado el rey a instancias del oficial. Los dos amantes, en brazos uno de otro, manifiestan la efusión de su alma y la felicidad de que gozan.

Otra diferencia importante ocurre al final del 1^{er} cuadro. En la versión inglesa se anuncia la celebración de un combate entre bandidos y soldados, pero no es hasta el comienzo del 2^o acto que sabemos que Catalina y Diavolino han conseguido escapar sanos y salvos. Sin embargo en la escenificación de Madrid, además de que se dan más detalles sobre este combate, los que huyen son Catalina y Salvator, mientras que Diavolino es hecho prisionero por los soldados.

Libreto de Londres	Libreto de Madrid
El sonido de los disparos se escucha en la distancia. La tropa se aproxima, se apresuran, y el telón cae en el momento que empieza el	Armase un reñido combate entre la tropa y los salteadores. La joven se desespera al contemplar que van a sucumbir sus compañeros; se adelanta, y al frente de ellos hiere de un pistoletazo al oficial que manda el

⁸⁵ Perrot realizó más tarde una versión con final feliz en Rusia y ese libreto es el que aparece en Cyril W. Beaumont: *Complete book of ballets*. Londres: Ex Libris, 1951.

combate dentro de la cueva.	destacamento. A pesar de la resistencia vence la tropa, y Diavolino y los suyos protegen la fuga de Catalina, a quien Salvator aleja del peligro.
-----------------------------	---

En este mismo cuadro, cuando Catalina ordena a sus compañeros que liberen al pintor, en la versión original, intenta persuadir a la joven para que “abandone su vida salvaje, pero ella se niega a abandonar a sus valientes compañeros”⁸⁶; este comentario no aparece en la versión de Madrid. Por otra parte, en la versión madrileña tampoco se produce el encuentro entre el oficial que acaba de ser apresado por los bandidos y Catarina, situación que sí aparece descrita en el original.

En el 2º cuadro encontramos nuevas divergencias. La primera de ellas es que la versión de Madrid omite otra situación presente en el original. En ella se relata que:

Desde la posada se escuchan sonidos alegres; una multitud de enmascarados con distintos trajes entran en la posada. Salvator, con su prometida Florida, forman un conjunto alegre que se ha reunido para celebrar su regreso a la ciudad. Salvator y Diavolino se reconocen de inmediato pero este permanece en su estado melancólico. (...) Florida se le acerca y le da una amistosa palmada en el hombro para sacarle de su abatimiento. Le reprocha su tristeza y comienza a bailar con la esperanza de conseguir que se una al baile.⁸⁷

En este momento se interpretaba *La romanesca* y, como decimos, ni este encuentro ni esta danza aparecían en la puesta en escena de Madrid. La segunda diferencia de este 2º cuadro la encontramos en el final, que era completamente diferente en ambas puestas en escena.

Libreto de Londres	Libreto de Madrid
Cuando el baile acaba, los soldados perciben que sus prisioneros han desaparecido. Toman sus armas y salen a perseguirlos. Llegan nuevas tropas al mando del soldado que había sido capturado por los bandidos en el	Salvator corta las ligaduras a los presos, ínterin ella entretiene a los soldados bailando. Los ladrones se escapan con precaución. (...) Una vez libres le faltan el valor y el ánimo, y cae desmayada. Ahora es cuando la tropa

⁸⁶ Libreto de *Catarina*. Londres, 1846, p. 10.

⁸⁷ Libreto de *Catarina*. Londres, 1846, p. 14.

1 ^{er} cuadro. Registran la posada y encuentran el vestido de bandida de Catarina. No hay duda, ella está en la casa. Pero Salvator la ha escondido en otra habitación donde consigue disfrazarse y gracias a esto Diavolino puede ayudarla a escapar.	nota la desaparición de los presos y se lanza a perseguirlos. Salvator socorre a Catalina y la tranquiliza acerca de la suerte de sus camaradas.
---	--

Sin embargo, la acción que tiene lugar en el 3^{er} cuadro es muy distinta y más breve en el original que en la propuesta madrileña. Durante esta escena lo único que mantienen en común ambas escenificaciones es que se bailaba el *Paso de las modelos* y que concluye con el arresto de Catalina. Por este motivo, en lugar de comparar el texto de ambos libretos, que sería complicado dadas sus muchas diferencias, vamos a señalar las divergencias que existen en este 3^{er} cuadro entre ambas propuestas.

Libreto de Londres	Libreto de Madrid
-Florida aparece acompañando a Salvator como su prometida.	-Florida no aparece. Catalina se comporta como pareja de Salvator, como si llevara una nueva vida junto a él.
-Catarina, perseguida por los soldados, se refugia en el estudio del pintor detrás de un cuadro.	-Catalina ya está en el estudio del pintor y no huye de los soldados ni se esconde de nadie.
---	-Hay un retrato de Catarina en el estudio.
-Las modelos ejecutan el <i>Paso de las modelos</i> pero en él no participan ni Catalina ni Florida.	-Catalina, junto a las modelos interpretan el <i>Paso de las modelos</i> .
- Es Florida quien descubre que Catarina está escondida en el estudio.	-Llegan varios señores a saludar al artista y a visitar su galería. Entre ellos está el oficial herido por Catalina en el ataque de la montaña. El retrato de Catalina hiere su vista, luego la reconoce en persona y jura volver y vengarse.
-Entran los soldados que perseguían a Catarina quienes, de forma precipitada, se la llevan presa.	-Los soldados entran pero con el oficial a la cabeza que es quien les ha llamado y se llevan presa a Catalina quien "se entrega voluntariamente para evitar una catástrofe".

El 4º cuadro de ambas versiones tiene lugar en la cárcel y narra el rescate de Catalina gracias a la intervención de Diavolino; de nuevo encontramos algunas diferencias. Mientras que en la versión londinense Diavolino se arrepiente de mostrarse tan celoso con Catarina, e incluso acepta abandonar sus deseos de venganza, en la de Madrid es Catalina quien, a su pesar, debe ceder en su negativa de huir con Diavolino ante el temor de que su compañero cumpla su amenaza de asesinar al pintor.

Libreto de Londres	Libreto de Madrid
Catalina rechaza deberle su libertad a alguien tan celoso que causaría su miseria. Ante esto Diavolino se muestra humilde y arrepentido y trata de hacerla ceder prometiéndole que renunciará a sus deseos de venganza. (...) Diavolino baja por la cuerda y ayuda a escapar a Catarina. Ambos desaparecen.	"Si no me sigues [dice Diavolino], hoy perecerá tu amante al filo de este puñal". Aterrada con tan fatal resolución, le pide de rodillas renuncie a cometer semejante crimen, más él permanece inflexible (...). Es preciso salvar a su amado a cualquier precio y desesperada [Catalina] sigue a Diavolino a la barca.

También en el final de este 4º cuadro encontramos una variante, que solo aparece en la versión de Madrid: tras la fuga de la pareja el cuadro no termina sino que se añade un párrafo que explica que "el oficial por cuya causa va a morir Catalina, conmovido del estado en que el ilustre pintor se encuentra, corre a echarse a los pies del rey para implorar el perdón de la joven, sin advertirle nada a él por temor de no conseguirlo"⁸⁸.

El último cuadro, además de contener el final diferente del ballet, es algo más extenso en la versión original porque describe con más detalle la atmosfera tumultuosa y de confusión que rodea al carnaval. En esta escena vuelve a jugar un papel importante Florida, personaje que sin embargo no existe en la versión de Madrid. En Londres, Catarina se disfrazaba de hechicera para confundir a Diavolino y poder acercarse a Salvator, mientras que en la escenificación madrileña se disfrazaba de gitana y el mensaje que le hacía llegar al pintor es más claro que en la londinense.

⁸⁸ BNE, T/23143, p. 14.

Libreto de Londres	Libreto de Madrid
Le susurra que huya, porque un peligro inminente le amenaza.	Un peligro te amenaza, pero Catalina está aquí y vela por tu vida. Sé prudente y sígueme.

En cuanto a las danzas, el libreto de Madrid informa tanto de ellas como de sus intérpretes y podemos comprobar que mientras que ni el *Vals a cinco tiempos* del 1^{er} cuadro, ni *La romanesca* del 2^o aparecen en la escenificación madrileña, ésta incluye varias danzas nuevas en el último cuadro que debieron estar coreografiadas por Appiani porque no aparecen en la versión original de Perrot. Como en Londres, el 4^o cuadro no tenía danzas, era todo pantomima.

	Danzas	Intérpretes
1 ^{er} Cuadro	<i>Introducción militar</i> ⁸⁹	Sofia Fuoco y cuerpo de baile de mujeres
2 ^o Cuadro	<i>La saltarella</i>	Sofia Fuoco
3 ^{er} Cuadro	<i>Escena de las modelos</i>	Fuoco y cuerpo de baile de mujeres y alumnas
5 ^o Cuadro	<i>Mascarada</i>	
	<i>Terceto</i>	Octavia de Melisse, María Edo y Óscar Berbardelli
	<i>Paso a dos de la máscara</i>	Sofia Fuoco y Gustave Carey
	<i>Paso de la locura</i> ⁹⁰	Dolores Montero, Juana Villeti, Cristina Ramos, Carolina Santacoloma, Ramona Malasaña y Antonia Menéndez
	<i>Galop general</i>	Cuerpo de baile
	<i>Tarantela</i>	Sofia Fuoco y Gustave Carey

Según indica el libreto, la música del ballet era obra de "varios maestros" pero desgraciadamente no los especifica, así que resulta evidente que no solo se utilizó la partitura de Pugnì, entre otras cosas porque en el último acto hemos visto que aparecen danzas añadidas a las que se bailaban

⁸⁹ Se refiere al *Pas stratégique*.

⁹⁰ Se refiere al galop *La folie de Carnaval* que mezclaba bailarinas del cuerpo de baile y niñas de la Academia.

en la versión londinense. Dentro del fondo musical de la Casa de Navascués⁹¹ se conserva precisamente la partitura de una de las nuevas danzas introducidas en *Catalina*. Se trata de la "*Tarantela* arreglada para piano por N. T." con la que finalizaba el ballet. También hemos localizado la partitura del "*Vals de Catalina o la hija de las montañas*"⁹², cuya música original de Pugni, fue arreglada para piano por Gondois. Ambas obras se incluyen en el Anexo IV.

El libreto madrileño nos informa que los trajes del ballet fueron realizados por Lorenzo Paris, un colaborador habitual del teatro, pero no tenemos más detalles sobre ellos. En cambio, el libreto de Madrid no nos ofrece información respecto al diseñador o diseñadores de la escenografía. Fue en un periódico de la capital donde se indicó que los decorados del ballet eran obra de Coutier y Couseau, "pintores de este teatro"⁹³. Además, a lo largo del texto se describe el decorado utilizado en cada una de las escenas, que presenta muy pocas variantes respecto al que se utilizó en la versión londinense del ballet:

Indicaciones escenográficas para <i>Catalina</i> en Madrid	
1^{er} cuadro	Montes Abruzos [Abruzos] cerca de Roma. Torrente en el fondo dominado por altas rocas que comunican por un puente. A la izquierda la entrada de una caverna.
2^o cuadro	Interior de una posada en el camino de Roma.
3^{er} cuadro	Interior del rico gabinete de trabajo de Salvator Rosa. Lienzos, caballetes, estatuas y armaduras esparcidas a un lado y otro. El retrato de Catalina de cuerpo entero.
4^o cuadro	Cárcel con ventana que da al Tíber.
5^o cuadro	Plaza de Roma. La acción pasa los últimos días de carnaval y al descorrer el telón infinitas máscaras animan el cuadro.

En cuanto a los personajes del ballet, encontramos varias diferencias importantes respecto a los que aparecieron en la puesta en escena original. Los papeles protagonistas del ballet fueron interpretados en Madrid por:

⁹¹ La casa se encuentra en la localidad de Cintruénigo, Navarra, y su fondo alberga música muy diversa desde las últimas décadas del siglo XVIII hasta los años 80 del siglo XX.

⁹² Biblioteca Musical Víctor Espinós L7, CD 23. Imprenta Casimiro Martín ca.1852.

⁹³ *La Época*, 13-IV-1849.

Personaje	Intérpretes
Catarina	Sofia Fuoco
Diavolino , jefe de los bandidos	Antonio Appiani
Salvator Rosa , célebre pintor romano	Gustave Carey
Un capitán	Tomás Betegón
Un sargento	Victorino Vera
Un cabo	Antoine Monet
La dueña de la posada	Giuseppa Clerici
El posadero	José Acedo
Un juez de policía	Emile Monet

Observamos que el libreto madrileño no hace referencia a los papeles interpretados por el cuerpo de baile, como jueces, bandidos, ciudadanos, máscaras y modelos de Salvator Rosa, que sí aparecen en la versión londinense y que evidentemente debían aparecer también en la madrileña. Tampoco se mantienen en Madrid varios personajes femeninos como Florida, la "prometida del pintor", la "modelo principal de Salvator Rosa" y las "modelos que representan las Gracias". Por último, resulta llamativo que Catalina, que en el elenco original figura como la "jefa de los bandidos", en Madrid aparece despojada de su función, que se le adjudica a Diavolino. Queda claro que para la sociedad española del momento una mujer no podía capitanear a unos bandidos.

Este era el tercer ballet que estrenaba en Madrid la joven Sofia Fuoco⁹⁴, algo que debió ser un reclamo más para atraer espectadores al teatro. También observamos que además de los bailarines que interpretaban personajes concretos, participaron muchos otros que no figuran dentro del elenco de personajes. Entre ellos se mezclaban miembros veteranos de la compañía de baile del teatro –como Juana Villeti⁹⁵, Dolores Montero⁹⁶ y María Edo⁹⁷–, con miembros de incorporación más reciente como Ramona Malasaña, Cristina Ramos, Carolina Santacoloma, Antonia Menéndez, Óscar Berbardelli y Octavia de Melisse. Debemos recordar además que de Melisse conocía bien

⁹⁴ Residía en la calle de San Miguel nº 21. *Diario de avisos de Madrid*, 16-IV-1849.

⁹⁵ Bailarina del Teatro del Circo desde 1843. Fue segunda bailarina del Teatro Real entre 1850-53. Cobraba 1.000 rs. al mes. AHN, Consejos Leg. 11377.

⁹⁶ Bailarina del cuerpo de baile del Teatro del Circo desde 1843.

⁹⁷ Bailarina del Teatro del Circo entre 1843-50. Segunda primera bailarina del Teatro Real entre 1850-52. Después trabajó en Valencia (1852-53) y en Barcelona.

el ballet porque había trabajado directamente con Perrot, ya que participó en el estreno londinense de *Catarina* donde interpretó el *Paso de las modelos* y el *Paso de la máscara*.

2.5.2 Recepción de *Catalina*, un ballet poco programado por la marcha de la Fouco

El mismo día del estreno del nuevo ballet un periódico publicó el resumen de su argumento y destacaron además algunas de las danzas que lo componían como la *Introducción militar*, *La saltarela*, el *Paso a dos de la máscara* y *La tarantela*.⁹⁸

Parece que a la primera función asistió una “inmensa y brillante concurrencia que llenaba todas las localidades del Circo”⁹⁹. Tras el estreno se comentó que era un ballet “magnífico”¹⁰⁰ y “precioso” que había “producido en el público un verdadero entusiasmo”¹⁰¹ porque era “una composición de gran efecto escénico, por más que su argumento sea un tanto disparatado”¹⁰². Otro crítico también consideraba que “el argumento de este baile vale bien poco en sí mismo” pero reconocía que había sido “puesto en escena con lujo y adornado perfectamente” ya que “la empresa ha procurado darle realce con decoraciones nuevas, trajes vistosos y gran aparato escénico”, logrando “varios cuadros de muy buen efecto” y, por todo ello, “obtuvo un éxito brillante y completo”. Este mismo crítico terminaba su extensa reseña recomendando a sus lectores que no dejaran de asistir a alguna de las representaciones de *Catalina* y felicitaba “muy cordialmente a la empresa del Circo por el esmero con que procura complacer al público”¹⁰³.

⁹⁸ *La Época*, 14-IV-1849.

⁹⁹ *El Observador*, 16-IV-1849.

¹⁰⁰ *La Ilustración*, 28-IV-1849.

¹⁰¹ *El Heraldo*, 15-IV-1849.

¹⁰² *La Época*, 15-IV-1849.

¹⁰³ “Crónica de Teatros”, *El Clamor Público*, 17-IV-1849.

Un cronista añadió que el éxito del ballet “no pudo ser más completo”, por lo que “no dudamos que dará a la empresa grandes entradas”¹⁰⁴. Incluso se afirmó, con cierta nostalgia, que “si continua la actividad que empieza a notarse en la dirección de este teatro, es indudable que será bien pronto el centro de la sociedad más escogida de Madrid, como lo fue en sus mejores tiempos”¹⁰⁵.

La prensa reconoció que el nuevo ballet era “notable por algunos de sus grupos y evoluciones coreográficas”¹⁰⁶, ya que contenía “pasos notables por su dificultad, elegancia y buen gusto”¹⁰⁷, pero no ofrecieron más detalles al respecto. Mientras que en Londres lo más celebrado por la crítica había sido el *Pas stratégique*, en nuestro país lo más aplaudido fue la *Tarantela* con que terminaba el ballet. De hecho, un diario explicó que “el entusiasmo del público rayó casi en frenesí en la *Tarantela*”¹⁰⁸.

El resto de elementos del espectáculo fueron comentados muy someramente. Para un crítico la música de este ballet era “bellísima”¹⁰⁹, de hecho, un mes después del estreno ya se vendía en la litografía de Hermoso de la calle Mayor “*La saltarella* del baile titulado *Catalina*, bailada con gran aplauso por la señora Fuoco en el Teatro del Circo, arreglada para piano, solo a 2 reales”¹¹⁰. Por el momento esta partitura no se ha podido localizar.

Respecto a la escenografía sabemos que se utilizaron “decoraciones nuevas” y que se manejaba un “gran aparato escénico”¹¹¹. Un cronista añadió que los decorados eran “de un excelente efecto”¹¹² y otro diario consideró que “en el 3^{er} acto hay una decoración muy linda”¹¹³, refiriéndose al estudio de Salvator Rosa. Hay que recordar que cuando se bailó en el Circo *Farfarella o la hija del infierno* (1846), para la escena de *El delirio del pintor* Lucini realizó un decorado que representaba también el estudio del pintor Pablo, y este fue

¹⁰⁴ *El Observador*, 16-IV-1849. También *El Heraldo*, 15-IV-1849, consideró que daría “muchas entradas a la empresa”.

¹⁰⁵ *El Heraldo*, 18-IV-1849.

¹⁰⁶ “Crónica de Teatros”, *El Clamor Público*, 17-IV-1849.

¹⁰⁷ “Crónica de Teatros”, *El Clamor Público*, 18-IV-1849.

¹⁰⁸ *La Época*, 15-IV-1849.

¹⁰⁹ *El Observador*, 16-IV-1849.

¹¹⁰ *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 13-V-1849.

¹¹¹ “Crónica de Teatros”, *El Clamor Público*, 17-IV-1849.

¹¹² *El Observador*, 16-IV-1849.

¹¹³ *La Época*, 15-IV-1849.

muy celebrado. Ignoramos si el estudio que se vio en *Catalina* era parecido al que ya había realizado Lucini, incluso el mismo reutilizado, o si se trató de un diseño nuevo.

Sobre el vestuario realizado por Lorenzo Paris solo se comentó que en el ballet se utilizaban "trajes vistosos"¹¹⁴, y ya no se hicieron más comentarios al respecto ni tampoco se publicaron en la prensa grabados del ballet o de los bailarines.

Lo que prácticamente acaparó toda la atención de los redactores fue la protagonista del ballet, Sofia Fuoco, que recibió innumerables elogios en todas las reseñas, opacando totalmente la presencia del resto de bailarines del teatro a los que ni siquiera se mencionó en las crónicas, con la excepción de Carey, y exclusivamente porque era su *partenaire*. Fue un mes después del estreno de *Catalina* cuando la prensa se refirió y percató de las diversas ausencias que se habían producido en el elenco femenino de la compañía y explicaban que:

El cuerpo de bailarinas del Circo se resiente estos días de algunas deserciones y accidentes lamentables. La Rosina Frontini, uno de sus principales ornamentos, ha abandonado las tablas. Dos o tres de las jóvenes aspirantes, en las cuales ven los inteligentes un gran porvenir, están enfermas. Además suele haber caprichos, y lloros, y piques, y ausencias. Lo cierto es que estas noches la célebre *Contradanza de la locura* en *La hija de las montañas* se ha bailado con frialdad, y aun estábamos por decir que con juicio.¹¹⁵



Imagen 191. Grabado de Sofia Fuoco publicado en *La Ilustración*, Madrid, 19-V-1849.

¹¹⁴ "Crónica de Teatros", *El Clamor Público*, 17-IV-1849.

¹¹⁵ "Crónica de Teatros. Artistas pedestres", *El Clamor Público*, 5-V-1849.

Sobre Fuoco se comentó que se había presentado “no solo la bailarina de fuerza y de firmeza, sino la aérea sílfide, llena de coquetería, de ligereza y de gracia” por lo que su “triunfo ha sido uno de los más grandes y seguramente de los más merecidos en una escena tan acostumbrada a ellos”¹¹⁶. Un crítico añadió que la italiana “arrebató en varios pasos” a la numerosa concurrencia y que “tuvo que repetir dos de ellos en medio de los bravos y aclamaciones de 2.000 espectadores”¹¹⁷. Otro cronista explicó que “en ninguno de cuantos bailes ha ejecutado en Madrid la graciosa Sofia Fuoco ha producido igual entusiasmo”¹¹⁸. Fue sin duda *El Clamor Público* quien publicó las mayores alabanzas a la bailarina cuando señaló que:

La Fuoco, bailó admirablemente algunos pasos de gran ejecución, sobre todo *La tarantela napolitana*. Aérea, ligera y con una precisión sorprendente; recorrió varias veces el teatro sobre la punta del pie, dando dobles vueltas sobre sí misma y batidos que arrancaron unánimes y estrepitosos aplausos. Cada día parece que la Fuoco despliega mayor habilidad, ligereza y maestría en sus vuelos, saltos, carreras y trenzados. Sus pies obedecen al compás de la música como si tuviesen oídos. Se eleva, se afirma y se balancea como un junco, marcando con la punta una por una las notas de la música.¹¹⁹

La segunda representación de *Catalina* se celebró a beneficio de Sofia Fuoco, por lo que el teatro “se hallaba enteramente lleno, sin que hubiera una localidad desocupada”. La bailarina consiguió un nuevo triunfo en el que se “repetieron los aplausos y la arrojaron muchos y muy hermosos ramos de flores”¹²⁰ que fueron “elaborados con el más exquisito gusto”¹²¹. Un crítico comentó que “la beneficiada dio pruebas de su extrema habilidad” e incluso se atrevió a afirmar que “había bailado mejor que la noche del estreno del ballet, si eso fuera posible”¹²². Otro cronista destacó que, durante su beneficio,

¹¹⁶ *La Época*, 15-IV-1849. También *La España*, 17-IV-1849, señaló que “en este nuevo baile la graciosa bailarina ha conquistado un triunfo tan grande”.

¹¹⁷ *El Observador*, 16-IV-1849.

¹¹⁸ *El Heraldo*, 15-IV-1849.

¹¹⁹ “Crónica de Teatros”, *El Clamor Público*, 17-IV-1849.

¹²⁰ *El Heraldo*, 18-IV-1849.

¹²¹ *La Época*, 18-IV-1849.

¹²² *La Época*, 18-IV-1849.

la bailarina trató de “excederse a sí misma” y que “la concurrencia no escaseó los bravos ni los ramilletes. Cubierta de aplausos fue llamada a la escena dos o tres veces después de haberse visto en la necesidad de repetir algunos pasos notables por su dificultad, elegancia y buen gusto”¹²³. Además destacó que al final del 1^{er} acto se lanzó, desde el techo del teatro, el siguiente *Soneto* dedicado a la bailarina:

Radiante y pura cual la luz del día,
sol destacado en purpurino velo.
Fúlgida antorcha que disipa el duelo,
esa es sublime la inmortal Sofía.
Cuando fugaz en la región vacía
soberbia flota con gigante anhelo.
Se alza del mundo y se remonta al cielo
cual blanca estrella de la noche fría.
Si de arrogante inspiración se inflama,
si verde un lauro a su ambición es poco
cuando su genio el universo aclama,
Gira; y el mundo entusiasmado y loco,
graba en el libro de la eterna fama
brillante el nombre de la ilustre Fuoco.¹²⁴

Ya hemos comentado que la pieza que más gustó a los madrileños fue *La tarantela*, posiblemente porque fue el baile donde más destacó la Fuoco. Para un periódico había sido “bailada admirablemente por la Fuoco y Carey”¹²⁵. Otro cronista comentó que, aunque la bailarina fue “varias veces aplaudida con calor” en otras danzas, fue en *La tarantela* donde “el entusiasmo rayaba el frenesí”¹²⁶. En la noche de su beneficio “se le hizo repetir *La tarantela* y se la llamó a la escena después de terminado el baile, aplaudiéndola del modo más estrepitoso”¹²⁷.

¹²³ “Crónica de Teatros”, *El Clamor Público*, 18-IV-1849.

¹²⁴ “Crónica de Teatros”, *El Clamor Público*, 18-IV-1849.

¹²⁵ *La Época*, 15-IV-1849.

¹²⁶ *El Herald*, 15-IV-1849.

¹²⁷ *El Herald*, 18-IV-1849.



Imagen 192. Grabado de Sofia Fuoco bailando una *Tarantela*.

Aunque hemos podido comprobar que la escenificación de *Catalina o la hija de las montañas* que se vio en Madrid tenía importantes diferencias argumentales, musicales y coreográficas respecto a la original, desde el punto de vista escenográfico el espectáculo debió ser bastante similar al que se pudo ver en Londres. Lo cierto es que el nuevo ballet fue bastante bien recibido en Madrid aunque por desgracia casi no hubo tiempo de asimilarlo y/o disfrutarlo porque la inminente marcha de la Fuoco, cuyo contrato concluía el 25 de mayo, obligaba a estrenar inmediatamente la última coreografía en la que la bailarina tenía previsto participar. Se trataba de *Céfiro y Flora*¹²⁸, un ballet mitológico en un acto puesto en escena por Appiani y Carey, que se estrenó el 11-V-1849 en el Teatro del Circo o de la Ópera. Este debió ser el motivo por el que *Catalina* solo fue interpretado en unas doce ocasiones durante esa temporada.

Además, durante el mes de mayo Fernando Urríes se convertía en el nuevo empresario del Teatro del Circo.¹²⁹ Efectivamente, tal y como la prensa había ido anunciando repetidamente, el día 25 Fuoco abandonó el Teatro del

¹²⁸ Al ser un ballet en un acto se combinó con el 1^{er} y 2º acto de *Macbeth* o con el 2º acto de *Nabucco*. *Diario de Avisos de Madrid*, mayo de 1849.

¹²⁹ *El Clamor Público*, 1-V-1849; *El Observador*, 3-V-1849.

Circo camino de París¹³⁰. Sus "infinitos apasionados inconsolables"¹³¹, que "tantas veces habían recompensado sus esfuerzos"¹³², tendrían que esperar hasta la primavera de 1850 para volver a verla bailar en la capital, donde interpretaría de nuevo *Catalina*¹³³, entre otros ballets.

Ramón de Navarrete explicaba en un comentario que no entendía la marcha de la Fuoco a quien consideraba "muy ingrata" por abandonar "el cetro que ella sola empuñaba en Madrid, para ir a ocupar el segundo puesto al lado de Fanny Cerrito, Carlota Grisi, María Taglioni y de otras de sus poderosas rivales" porque aseguraba que "aquí era reina absoluta; allí solo será satélite de orgullosos planetas"¹³⁴. En junio, apenas unos pocos días después de la partida de la bailarina italiana, el Teatro del Circo se cerró y en él no volvieron a darse más funciones hasta octubre de 1849.

Debemos señalar que *Catalina o la hija de las montañas* no solo fue representada en Madrid. Fue un ballet que se escenificó, por ejemplo, por una compañía italiana en el Teatro Principal de Barcelona durante el verano de 1860 y en el Liceo entre septiembre-octubre del mismo año, ya con su título original, y dirigida por Giuseppe Belloni a partir de la coreografía de Perrot y la música de Pugni.¹³⁵ *Catalina o la hija del bandido* se volvió a representar en Barcelona en 1864, puesta en escena por Appiani¹³⁶.

Este ballet también fue escenificado al otro lado del atlántico por Jean Rousset, padre de las llamadas hermanas Rousset, que fueron bailarinas del Teatro del Circo entre 1847-48. El ballet se estrenó en Filadelfia en 1851 con el título de *Catarina or the queen of the bandits*¹³⁷. Caroline bailaba el papel de Catarina mientras que su hermana Theresine interpretaba a la jefa de las Amazonas.

¹³⁰ Durante su camino de regreso a París se detuvo en Zaragoza donde bailó el 29, 30 y 31 de mayo junto a Carey. "Crónica de Teatros", *El Clamor Público*. 7-VI-1849.

¹³¹ Ramón de Navarrete: "Revista de Madrid", *La Ilustración*, 12-V-1849.

¹³² *El Clamor Público*, 24-V-1849.

¹³³ En 1850 se representó en quince ocasiones.

¹³⁴ Ramón de Navarrete: "Revista de Madrid", *La Ilustración*, 12-V-1849.

¹³⁵ Con Marianna Fiori, Giovanni Lup, Cesira Soldaini y otros. Joan Tribó: *Annals 1847-1897 del Gran Teatre del Liceu*. Barcelona: Amigos del Gran Teatro del Liceo, 2004, p. 144.

¹³⁶ Biblioteca Nacional de Catalunya, C400/1985.

¹³⁷ Harvard Theatre Collection, TS 5099.99.

3. BALLETS CREADOS PARA EL TEATRO DEL CIRCO

3.1 *Farfarella o la hija del infierno*, creación de Jean Antoine Petipa para el Teatro del Circo

Durante el periodo que Jean Antoine Petipa trabajó como maestro de baile del Teatro del Circo de Madrid puso en escena varios ballets ya existentes, pero además creó dos producciones nuevas que fueron representadas por primera vez en el Teatro del Circo. La primera de ellas fue el ballet en tres actos titulado *Farfarella o la hija del infierno*, “composición de Mr. Petipa, maestro director de la compañía de baile del Teatro del Circo, puesto en escena por el mismo”¹, que se estrenó el 3 de marzo de 1846 a beneficio de Eusebio Lucini, escenógrafo del teatro.

El libreto del ballet no especifica quién es su autor del argumento por lo tanto, lo más probable, es que fuera obra del propio Petipa ya que, además de coreógrafo, figura como encargado de ponerlo en escena. El hecho de que *Farfarella* fuera un ballet nuevo creado en Madrid también hace pensar que el argumento y los bailables fueran obra de la misma persona, en este caso Petipa padre, y esta es la hipótesis que vamos a manejar.

Precisamente porque nos encontramos ante un ballet de nueva creación no podemos realizar el mismo estudio comparativo que hemos hecho con otros ballets que habían sido estrenados en otras capitales europeas antes de representarse en Madrid, pero lo que sí vamos a señalar son las influencias o semejanzas que encontramos entre *Farfarella* y otras producciones existentes porque, al leer el libreto del ballet, resulta evidente que el autor se inspiró en obras anteriores. En primer lugar no podemos dejar de señalar lo presente que está en parte del argumento el mito de Pigmalión y además se incorporan elementos que aparecen en la ópera-ballet *La tentation*² (1832) de Halévy.

¹ BNE, T/12416.

² Ópera-ballet en 5 actos con música de Jacques-Fromental Halévy y Casimir Gide, en las partes del ballet. Coreografía de Coralli y libreto de Cavé. Estrenado en París en 1832. Protagonizada por J. Mazilier, Montjoie, P. Leroux, P. Duvernay, L. Noblet y los cantantes J. Dorus, A. Dupont y F. Prévôt

Desde el punto de vista de ballets ya existentes nos recuerda por un lado a *Le diable amoureux* (1840), que se había representado en el Teatro del Circo en 1845, y por otro al divertimento titulado *Le delire d'un peintre*, cuya idea tomó "prestada" Petipa del ballet homónimo coreografiado por Jules Perrot en Londres en 1843. Para la elaboración del libreto de *Farfarella* el coreógrafo incorporó, de forma bastante acertada, los elementos que le resultaron más útiles de cada una de estas obras y con ellos creó una historia nueva en la que se mezclaban el mito de Pigmalión, la historia de *Le delire d'un peintre* y algunos detalles puntuales de *Le diable amoureux* y de la ópera-ballet *La tentation*.

En *Farfarella* los dos primeros actos transcurrían en Suiza y el 3º y último en China. Lo mismo sucedía en *Le diable amoureux* donde los primeros actos tenían lugar en un país europeo y luego la acción se trasladaba a Ispahán. De esta manera se conseguía el exotismo y el característico color local presente en los ballets románticos. En *Farfarella* tampoco existía escena de ballet blanco, pero sí encontramos personajes irreales que cobran vida en localizaciones fantásticas, con el apoyo de varios trucos de maquinaria escénica.

Al parecer, *Le delire d'un peintre* que se representó en Londres fue "una de las escenificaciones más bonitas que ha surgido de [la] creativa imaginación"³ de Perrot y si hubiera estado "más elaborado, podría haberse convertido en un excelente ballet"⁴. La acción ocurría en un país indeterminado y estaba protagonizada por Blanche de Oviedo (Elssler) y Stephano (Perrot). La primera diferencia que encontramos entre la versión original y la de Madrid es que esta última no conservaba los nombres originales de los personajes. Por tanto, *Farfarella* era el equivalente a Blanche de Oviedo, aunque también incorporaba rasgos de la Uriela de *Le diable amoureux* y de Miranda de *La tentation*, y Pablo el pintor se correspondía con Stephano. Ambas puestas en escena presentaban a un pintor que se había convertido en un Pigmalión, más acentuado este rasgo en la versión de

entre otros. En Théodore Dufaure Lajarte: *Théâtre de l'Opéra. Catalogue historique, chronologique et anecdotique*. Vol. VI. Paris: Bibliothèque musicale. Librairie des bibliophiles, 1876.

³ *The Illustrated London News*, Londres, 5-VIII-1843.

⁴ *The Times*, Londres, 4-VIII-1843. En Ivor Guest: *Jules Perrot. Master of the romantic ballet*. Londres: Dance books, 1984, p. 110.

Madrid, donde se insistía en el deseo de Pablo de destruir su propia obra con un puñal para librarse así de la atracción que sentía hacia la mujer representada en el cuadro. Sin embargo en la escenificación inglesa esto no aparecía.

Por otra parte, el protagonista de la versión inglesa se enamoraba de Blanche, "una joven viuda española"⁵, una mujer real a la que había visto solo en una ocasión y que había inmortalizado en su cuadro obsesionándose con su imagen. Mientras que Pablo "está enamorado de su obra"⁶ y la mujer que ha pintado será suplantada por Farfarella "la hija del infierno", un ser fantástico creado por el diablo a imagen y semejanza de la mujer que aparecía pintada en el cuadro. Además, el personaje de Farfarella pretendía arrastrar a Pablo y al Duque al infierno, como debían hacer Uriela con el Conde Federico en *Le diable amoureux* y Miranda con el ermitaño protagonista de *La tentation*.

Observamos también diferencias entre los personajes femeninos de Blanche y Farfarella. Mientras que la protagonista del ballet londinense pretendía "curar" al pintor de su ilusión o delirio, Farfarella intentaba en un principio confundirle aún más, aunque luego terminaba compadeciéndose de él, haciendo todo lo posible por librarle de acabar en el infierno⁷, como también hicieron Uriela con Federico en *Le diable* y Miranda con el ermitaño en *La tentation*. Finalmente todas ellas perdieron la vida mientras intentaban salvar a los protagonistas masculinos⁸, aunque Farfarella sale peor parada ya que a pesar de haber conseguido que el Duque firmara un pacto por el cual se condenaba eternamente por sus malos actos, nunca es perdonada como lo es Uriela, quien finalmente "logra ella misma el cielo en premio de su buena acción"⁹. Además, tanto *Le diable* como *Farfarella* terminan con su correspondiente moraleja religiosa:

⁵ Guest: *Jules Perrot...*, p. 110.

⁶ BNE, T/12416, p. 8.

⁷ Aunque según el libreto es "la mano de la providencia" la que libera a Pablo de "los tormentos de una eterna condenación".

⁸ A Miranda por ejemplo la mata Astaroth con un enorme machete y al final de la obra, tras la victoria de los ángeles sobre los demonios, es al ermitaño a quien los ángeles conducen al cielo.

⁹ BNE, T/ 20044, p. 6.

Libreto de <i>Le diable amoureux</i>	Libreto de <i>Farfarella</i>
Uriela dice "vive, vive para ella [Lelia]; por ti, por haberte amado yo me pierdo para siempre" y arroja el pacto al fuego. La llama va consumiendo el papel y la vida ficticia de Uriela va abandonándola al mismo tiempo. (...) Las rocas de la infernal caverna se abren, un ángel aparece en la cima y Uriela, por premio a su fe, es elevada a la región celestial.	Sathaniel en persona con una legión de diablos viene en busca de Farfarella, porque ésta, faltando a su expreso mandato, se ha dejado seducir del amor ardiente del pintor. Vuelve Farfarella al infierno (...). La mano de la Providencia liberta a Pablo de los tormentos de una eterna condenación.

Encontramos otra semejanza entre los personajes femeninos de *Le diable*, *La tentation* y *Farfarella*: las tres son diablos femeninos. Uriela es un "diablo mujer"¹⁰ y Miranda y Farfarella son "la hija del infierno"¹¹, aunque la fantástica creación de los personajes no es igual en los tres casos porque Uriela aparece por la chimenea y las otras dos surgen de una caldera a partir de los conjuros realizados por el diablo en el inframundo. Pero en un momento dado, Uriela y Farfarella se hacen pasar por hombres en sus respectivos ballets, convirtiéndose en personajes masculinos travestidos. Esta transformación de los personajes femeninos en masculinos no buscaba provocar o molestar al público, sino más bien despertar en él la admiración ante el virtuosismo interpretativo que desplegaban las bailarinas, en este caso Guy Stephan.

Por otra parte hay que tener presente que en los ballets románticos normalmente se exaltó la figura de la bailarina y la usurpación del papel del bailarín masculino por parte de las bailarinas respondía a la máxima expresión de ello. Este fenómeno se hizo más frecuente después de 1850 aunque hay que recordar que, varios años antes, Fanny Elssler ya tuvo como partenaire habitual a su propia hermana Therese. Sin embargo, en países como Dinamarca o Rusia, cuyas compañías estuvieron dirigidas por Auguste Bournonville y Marius Petipa respectivamente, este fenómeno no arraigó y se

¹⁰ BNE, T/ 20044, p. 4. O "diablillo del sexo femenino", p. 6.

¹¹ Libreto de *La Tentation* (1832), Bayerische Staatsbibliothek 3221^c, p. 26.

mantuvo y potenció, dentro de lo posible, el papel y protagonismo del bailarín masculino.¹²



Imagen 193. Guy Stephan vestida de hombre en el 3^{er} acto de *Farfarella*. *El Siglo Pintoresco*, III-1846. Figurín de Paul Lormier para Urielle como paje en *Le diable amoureux*. París, 1840. Biblioteca Nacional de Francia.

Le delire d'un peintre representado en Londres se componía de tres danzas¹³: un *Paso a dos* bailado por Elssler y James Silvayn, otro *Paso a dos* ejecutado por Elisa Scheffer y Adeline Planquet, arreglado por Louis Gosselin, y el bolero *La castellana* a cargo de Elssler y Perrot.¹⁴ Al tratarse de un divertimento era una composición flexible y los bailes podían sustituirse, añadirse o cambiarse con facilidad. De hecho, en más de una ocasión, la propia Elssler incorporó su famosa *Cachucha* a las representaciones de este ballet, por ejemplo cuando lo interpretó en Milán en 1844.¹⁵ Para un diario inglés, "independiente de sus danzas, de los recursos pictóricos y de la concepción poética, era realmente *une piece de circonstance*, y en más de un sentido el ballet de la temporada"¹⁶.

¹² Lynn Garafola: "The travesty dancer in XIX century ballet", *Dance Research Journal*, 17 (1985-86), p. 35

¹³ Guest: *Jules Perrot...*, p. 110.

¹⁴ *The Morning Chronicle*, Londres, 14-VIII; *The Illustrated London News*, Londres, 12-VIII-1843. Señaló "la exquisita pantomima de Perrot en este ballet" y consideraron a Elssler como "la artista más grande dentro de su profesión".

¹⁵ Lo bailó el 24-I-1844 junto a Hippolyte Monplaisir. En Ivor Guest: *Fanny Elssler*. Middletown: Wesleyan Univ. Press, 1970, p. 207.

¹⁶ *The Morning Post*, Londres, 14-VIII-1843.



Imagen 194. Perrot y Elssler en el bolero *La castellana* de *Le delire d'un peintre*. Londres, 1843. V & A Museum.

No podemos asegurar hasta qué punto la coreografía que se representó en Madrid fue la misma que se bailó en Londres. De hecho, lo más probable es que no fuera igual porque la versión madrileña incorporaba danzas nuevas y diferentes a las de la versión original. Por otra parte, aquí se le dio más presencia al cuerpo de baile que interpretó un *Bailable* y posiblemente también participó en el *Galop* que cerraba el 2º acto. Ninguna de estas dos danzas aparecía en la escenificación inglesa. Lo que sí encontramos en ambas puestas en escena es un paso español, aunque también diferente. En Madrid Guy interpretó unas *Manchegas* junto a Victorino Vera, director de la compañía de baile nacional del teatro y coreógrafo de su famoso *Jaleo de Jerez*, así que lo más probable es que Vera fuera también el creador de este nuevo baile. Debemos señalar que estas *Manchegas* ya las habían bailado Guy y Vera en una función a beneficio de los profesores de la orquesta del Teatro del Circo, celebrada a mediados de febrero. Esto no quiere decir que este baile español no fueran compuesto para *Farfarella* sino que, al estar ya montado y ensayado, simplemente se estrenó como novedad antes que el resto del ballet.

Bailables <i>El delirio de un pintor</i> Madrid	Bailables <i>Le delire d'un peintre</i> Londres
<i>El delirio del pintor</i> , Guy y Petipa hijo	<i>El delirio del pintor</i>
<i>Bailable</i> , cuerpo de baile	
<i>Paso a tres</i> , Guy, Massot y Petipa hijo	<i>Paso a dos</i>
<i>Paso a dos</i> , Benard y Montassu	<i>Paso a dos</i>
<i>Manchegas</i> , Guy y Victorino Vera	<i>La castellana</i>
<i>Galop general</i> , Guy y Benard con Massot y Petipa hijo.	

Sin embargo, es posible que la parte específica de *El delirio del pintor* fuera muy parecida a la original, por lo menos desde el punto de vista formal y musical. Primero porque los grabados que se conservan de esta escena, algunos de ellos los reproducimos a continuación, muestran que hubo muchas semejanzas entre ambas producciones. Y en segundo lugar porque, según informa el libreto madrileño¹⁷, la música utilizada para la escenificación de esta escena en Madrid también fue la de Pugnini.



Imagen 195. Arriba, Elssler y Perrot en *Le delire d'un peintre*. *The Illustrated London News*, 12-VIII-1843. Elssler y Franz Opfermann en *Le delire d'un peintre*. Litografía de F. Steitz. Harvard Theatre Collection. Izq. Elssler y Perrot en una litografía a color. New York Public Library.

¹⁷ BNE, T/12416.

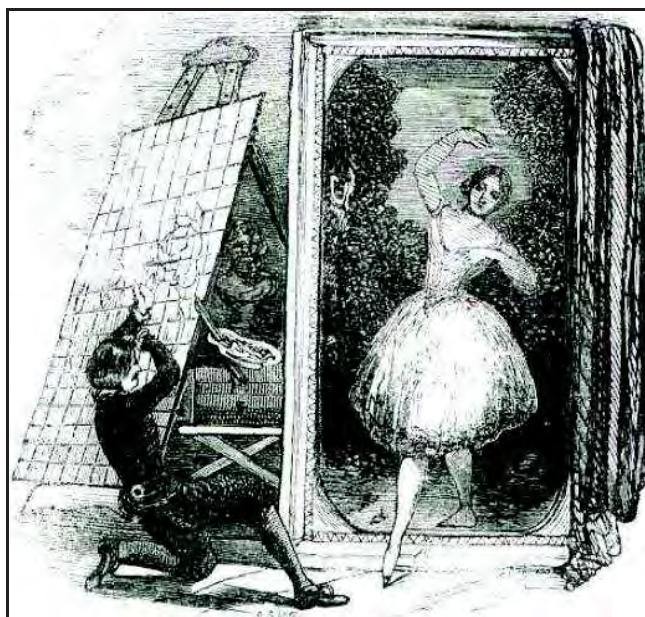


Imagen 196. Guy y Petipa en la escena de *El delirio de un pintor* en el 2º acto de *Farfarella*.
Semanario Pintoresco Español, 13-IX-1846.

Ya hemos comentado que parte del último acto de *Farfarella* estaba ambientado en China y en él se incluía, entre otras piezas, el *Bailable chino* interpretado por los alumnos de la Academia de baile del teatro. La convincente escenografía de este acto fue reconocida por prácticamente toda la prensa madrileña, como veremos más adelante. Pero Eduardo Velaz de Medrano se mostró muy crítico con la escenificación de esta parte del ballet hasta el punto de que en su reseña realizó toda una disertación, de varios párrafos, donde demostraba sus conocimientos en la materia y manifestaba su disgusto por cómo se habían presentado en *Farfarella* a los chinos y su bailable. Incluso le aconsejaba a Petipa padre que se documentara consultando algunos dibujos chinos de *El baile de la agricultura*, que se conservaban en la Biblioteca de París, ya que le parecía que "una imitación de este baile podía ensayarse muy bien en el teatro" del Circo. O si esto no era posible, le recomendaba haber copiado "*El baile los faroles*, que representa una de las mayores fiestas de la China". Y añadía que:

Tenemos tanta afición a la China y a todo lo chino que con sentimiento vemos poner en escena, bajo un aspecto siempre ridículo a nuestros amados chinos, gente más formal y sesuda de lo que creen algunas gentes. Los supuestos bailes chinos que se representan en nuestros teatros, no son otra cosa más que un

conjunto de muecas y gestos inventados por los maestros de baile y a cual más ridículos. Bien podían estos imitar algo más de cerca la verdad de los bailes chinos, pues aunque en parte no tenemos una idea fija de ellos, existen sin embargo algunos datos que podían servir de guía a la imaginación de los compositores coreográficos. (...) Bien es verdad que probablemente Mr. Petipa, a imitación de otros muchos maestros de baile, conocerá los bailes chinos solo por tradición, y que para él los decretos del emperador Han-Hi sobre el baile, los trabajos publicados por el sabio Li-Kong-Ti, serán *naranjas de la china* (...).¹⁸

Desde el punto de vista musical *Farfarella* reunía piezas de varios autores, aunque Johann Daniel Skoczdepole, director musical del Teatro del Circo, fue el encargado de componer o adaptar la mayor parte de la música que se utilizó en el ballet. Según informaron algunos diarios de Madrid¹⁹, la música del *Galop infernal* fue arreglada sobre motivos de la ópera-ballet *La tentation* y es probable que la *Marcha infernal* del 1^{er} acto también estuviera tomada de la misma obra, ya que en el libreto de la obra de Halévy/Gide existía una “Danza de los demonios y las diablesas”²⁰. Queda claro que, para su nuevo ballet, Petipa padre no solo se inspiró en el argumento de *La tentation*, sino también en la música de algunos de sus bailables.

A pesar de la información que apareció tanto en el libreto como en la prensa, quedan varios fragmentos musicales de *Farfarella* cuya autoría no se conoce.

Piezas musicales de <i>Farfarella</i>		Autores
<i>-El delirio de un pintor</i> 2 ^o acto		Cesare Pugni
<i>-Bailable</i> 2 ^o acto		Nadeau
<i>-Marcha infernal</i> 1 ^{er} acto	<i>-Paso a tres</i> 2 ^o acto	Johann Daniel Skoczdepole
<i>-Los cinco sentidos</i> 1 ^{er} acto	<i>-El espejo</i> 3 ^{er} acto	
<i>-Galop infernal</i> 1 ^{er} acto		
<i>-Galop general</i> 2 ^o acto	<i>-Paso a dos</i> 2 ^o acto	Sin autor conocido
<i>-Redowa y Bailable chinesco</i>	<i>-Manchegas</i> ²¹ 2 ^o acto	
3 ^{er} acto		

¹⁸ E. Velaz de Medrano: "Revista coreográfico musical. Teatro del Circo", *El Español*, 10-III-1846.

¹⁹ *Diario de Madrid*, 3-III-1846; *El Clamor Público*, 4-III-1846.

²⁰ *La Tentation* (1832), Bayerische Staatsbibliothek 3221^e, p. 18.

²¹ Es posible que fueran obra de Luis Cepeda, que estaba contratado en el teatro, y que fue el compositor del *Zapateado* que bailó Guy Stephan al año siguiente en *Alba Flor la pesarosa*.

Tenemos la fortuna de poder acceder a algunas de las piezas musicales que se utilizaron en *Farfarella* ya que se conservan dos partituras de la escenificación del ballet en Madrid.²² Por un lado el *Paso a tres* del 2º acto que, como podemos ver a continuación, aparece con el título de *Gran Wals*²³ y también la *Redowa*²⁴ del 3º acto, "bailada por la Sra. Guy Stephan en el baile *La hija del infierno*. Arreglada para piano por el Sr. de M.". Resulta curioso que precisamente se conserve la partitura de la *Redowa*, uno de los bailes de los que ignoramos su compositor. Aunque por otra parte es lógico, ya que tanto el *Wals* (*Paso a tres*) como la *Redowa*, fueron las piezas musicales del ballet más difundidas porque se comercializaron, arregladas para piano o flauta, en los almacenes de música de la capital.²⁵

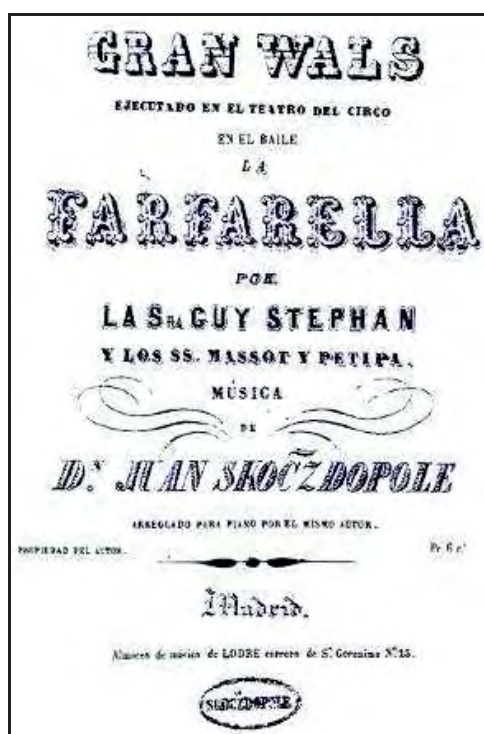


Imagen 197. Portada del *Gran Wals* o *Paso a tres* del 2º acto de *Farfarella*. Madrid, 1846. Biblioteca Musical Víctor Espinós.

²² Se reproducen en el Anexo IV de partituras.

²³ Según informa el libreto, esta pieza fue compuesta por Skoczdpole y Massip, pero en esta portada de la Biblioteca Musical Víctor Espinós. Música de baile, L 23 0101894826, solo aparece como autor Skoczdpole.

²⁴ Biblioteca Musical Víctor Espinós, M-BMM BMDE Depósito MP 1337 0100325003 39.728.

²⁵ *Diario de Madrid*, 18-IV-1846. "Música de la *Farfarella*: *Gran vals a tres* bailado por la Sra. Guy Stephan y los Sres. Massot y Petipa, arreglado para piano o flauta. Y la *Redowa*, bailada en dicho baile. Se hallarán en el almacén de Lodre, carrera de San Gerónimo, núm. 13".

Respecto a los bailables de *Farfarella* no tenemos prácticamente descripciones coreográficas que nos permitan hacernos una idea de los pasos que los componían. Conocemos detalles de algunas escenas, sobre todo de aquellas que suponían una novedad o tenían alguna peculiaridad para el público, si bien los cronistas no pretendían informar o detallar los pasos concretos que ejecutaban los bailarines. Fue muy celebrada la escena o *Paso del espejo* del 3^{er} acto. Lo cierto es que, aunque pueda parecer un efecto muy simple, necesitaba de una gran coordinación y precisión entre las bailarinas que lo interpretaban, en este caso Guy Stephan y Therese Ferdinand, y parece que el resultado fue el esperado porque estuvo perfectamente ejecutado.²⁶ Incluso meses después del estreno, cuando para el público ya no era una novedad, este paso seguía tributando a las bailarinas "no menos aplausos que en otras ocasiones"²⁷. Un cronista que asistió al estreno describió muy claramente la escena:

Redúcese el *Paso del espejo* a presentar a la Guy Stephan delante de una puerta, tapada con gasa imitando una gran luna, y aparece al mismo tiempo retratada en ella, de modo que crea el público que la ve en el cristal, cuando lo que realmente sucede es que sale por detrás otra bailarina, siguiendo sus movimientos ensayados con suma habilidad. El efecto que esta escena produce es sorprendente, pues está tan bien preparada, que todavía hubo la segunda representación algunos que, sabiendo el secreto, dudaron si era gasa o cristal lo que allí había pues costaba trabajo creer que dos personas se moviesen tan exacta y precisamente que parecieran en todo una sola.²⁸

²⁶ "Teatro del Circo", *La Posdata*, 5-III-1846.

²⁷ "Gacetilla de la Capital", *El Heraldo*, 11-IX-1846.

²⁸ "Crónica de Teatros", *El Clamor Público*, 7-III-1846.



Imagen 198. Guy Stephan y Ferdinand en el *Paso del espejo* del 3^{er} acto. *Semanario Pintoresco Español*, 20-IX-1846.

En cuanto la *Redowa*, ignoramos cómo era la que creó Petipa padre, pero consistía en una danza lenta a tres tiempos, de origen checo, creada por los maestros de baile en la década de 1840. Al parecer, recordaba a la mazurca y combinaba el paso de polka con el del vals. Según G. Desrat, con este baile se deleitaron los buenos bailarines en los salones de sociedad entre 1846-51²⁹. Técnicamente se componía de un *pas de basque* y de un *coupé* detrás saltado, además se realizaba unos giros lentos (*promenades*) avanzando hacia delante o hacia atrás. Cellarius también realizó una descripción de este baile pero lo dividía en tres partes: la persecución, seguida por el vals comúnmente descrito como *redowa* y terminando con un vals que denomina en dos tiempos.³⁰

Eusebio Lucini preparó seis decorados nuevos para el estreno de *Farfarella*, lo cual demuestra un gasto económico excepcional por parte de la empresa gestionada por José de Salamanca, hecho que no pasó desapercibido y que fue aprovechado por algunos cronistas para felicitar "a la empresa de este teatro, que no perdona gasto ni dispendio alguno para complacer al

²⁹ G. Desrat: *Dictionnaire de la danse historique, théorique, pratique et bibliographique*. Paris: G. Olms, 1895, p. 317-18. En la década de 1860 intentó sobrevivir como *Boston*, pero fue en vano. Desrat explica la ejecución técnica de este baile en los salones.

³⁰ Más detalles en Henri Cellarius: *La danse des salons*. Paris: J. Hetzel, 1847, p. 95-100.

público"³¹. Por otra parte, la escenografía debió de ser bastante espectacular y convincente por la unanimidad de opiniones positivas que se publicaron sobre ella y porque el día del estreno Lucini tuvo que salir a escena a saludar, tras aparecer el decorado del "pabellón chinesco" del 3^{er} acto. Además, como veremos, los periódicos de la capital comentaron que parte del éxito del nuevo ballet se debía a la lujosa producción con que se había escenificado y a lo fastuoso de los decorados.

En el ballet se utilizaron también bastantes efectos de maquinaria escénica, como la aparición "entre humo y llamas" de la hija del infierno quien, recién creada y tras recibir las órdenes de Satán, "desaparece por los aires acompañada de Sathaniel". Otro efecto lo encontramos cuando Farfarella entraba en el estudio del pintor (2^o acto) y "baja por una ventana". Por cierto, un recurso muy parecido se empleaba en una escena de *La Sylphide*, cuando la protagonista descendía suavemente por una ventana. Gracias a la reseña de Velaz de Medrano tenemos noticia de otros efectos o trucos de maquinaria como por ejemplo el empleo de aparente fuego real en el infierno del 1^{er} acto o que, en el 3^{er} acto, Sathaniel salía de escena "atravesando por medio de una roca"³².

Del vestuario se encargaron, como era habitual en el Teatro del Circo, Manuela Fariñas y Lorenzo Paris. Lamentablemente tenemos pocas descripciones que nos permitan hacernos una idea de cómo pudo ser. Por ejemplo, el libreto indica que cuando se creaba a Farfarella esta aparecía "radiante de hermosura y gentileza y cubierta de rica pedrería"³³. Y otro diario de la capital comentó tras el estreno que la Guy se presentó a bailar las *Manchegas* "con su peineta de teja, sus castañuelas y su correspondiente moña"³⁴. Sin embargo, algunos de los grabados que se publicaron en la prensa madrileña nos ayudan a hacernos una idea de parte del vestuario diseñado para este ballet. Resulta evidente que en el 3^{er} acto la protagonista aparecía

³¹ "Crónica de Teatros", *El Clamor Público*, 7-III-1846.

³² E. Velaz de Medrano. "Revista coreográfico musical. Teatro del Circo", *El Español*, 10-III-1846.

³³ BNE, T/12416, p. 10. Sin embargo cuando se describe la aparición de Miranda en *La tentation*, se señala su belleza extraordinaria: "su pelo despeinado, figura cándida y virginal, con talle y formas ligeras, creación delicada y apenas terminada" y también la marca negra que lleva sobre el corazón, marca que no tenían ni Uriela ni Farfarella. Libreto de *La Tentation* (1832), Bayerische Staatsbibliothek 3221^e, p. 25-26.

³⁴ "Gacetilla de la capital", *El Heraldo*, 5-III-1846.

vestida de hombre y, gracias a un grabado que ya hemos reproducido, hemos podido ver cómo era este traje. Por otra parte, los vestuarios utilizados por las bailarinas tanto en la escena de *El delirio del pintor* como en la del espejo se corresponden con el característico tutú romántico, decorado con los adornos apropiados para el personaje que debía llevarlos.

Los personajes protagonistas del ballet fueron interpretados por:

Personajes	Intérpretes
Farfarella	Marie Guy Stephan
Satán	Alessandro Capuzzo
El duque de...	Frederic Montassu
Sathaniel	Pierre Massot
Pablo, pintor español	Marius Petipa
Teresa, su madre	Josefa Clerici
Un bailli y Kaou-Kan	Hipólito Monet
Un mandarín	Sr. Monet
Cinka	Teresa Ferdinand
Diablos, aldeanos, caballeros, damas, chinos.	Cuerpo de baile

En esta ocasión Marius Petipa interpretó uno de los papeles protagonistas y no sólo bailables, como había sucedido en algunas coreografías representadas anteriormente en el Teatro del Circo. Pero a pesar de representar a un personaje importante del ballet, Pablo el pintor, los cronistas no se detuvieron demasiado en comentar su actuación. Cuando se representó el ballet en 1847, Petipa ya no formaba parte de la compañía de baile del teatro y el personaje de Pablo recayó en un nuevo primer bailarín, Jules. Después de ver a este nuevo intérprete en el personaje del pintor, un diario de la capital comentó que “se echó mucho de menos al joven tráfuga”³⁵, refiriéndose a Petipa.

De quien sí se habló fue de Guy Stephan y de otra francesa, Therese Ferdinand³⁶, que ya llevaba casi tres años como primera bailarina del Teatro del Circo y había desempeñado otros roles importantes en el teatro, como el

³⁵ *El Herald*, 6-IV-1847.

³⁶ Antes de venir a Madrid había trabajado como segunda bailarina en el Gran Teatro de Nantes entre 1839-43.

personaje de Flor de Lis en *Esmeralda*. Gracias a la buena ejecución de las danzas que interpretaba en este nuevo ballet, dos de ellas precisamente junto a Guy, tuvo un importante éxito, hasta el punto de que uno de los admiradores de Guy Stephan le escribió a la Ferdinand el siguiente soneto, que se publicó en un diario de la capital: "A la Srta. Ferdinand en el cuadro del espejo del baile Farfarella o la hija del infierno":

Sílfide o maga, vaporosa y bella,
que leve agitas tu cintura airosa:
¿quién te inspiró la gracia misteriosa
que cual fúlgida luz en ti descuella?
¿Será tu lindo pie que sutil huella
fragante alfombra de jazmín y rosa,
y del mágico Edén cual de Hurí hermosa
tu dulce hechizo y tus encantos sella?
Como el genio de Dios surcas el aire
tras el crespón de arrebolada nube,
marcando en torno tu gentil donaire
y tu expresión de celestial Querube
¡Cuál un arroba tu gracia en el espejo,
brillante perla, de la Guy reflejo. A. S.³⁷

Al igual que Petipa, en 1847 Ferdinand tampoco formaba parte de la compañía de baile del Circo y fue sustituida por Clotilde Laborderie, una "antigua conocida"³⁸ del público madrileño porque había trabajado en este teatro en 1844-45, bajo la dirección de Barrez. Al parecer, "la graciosa bailarina hizo olvidar a la linda antecesora, ejecutando el *Paso del espejo* y la *Redowa* con mayor elegancia y maestría. El público la aplaudió mucho y la llamó a la escena (...)"³⁹.

³⁷ "Comunicado", *El Espectador*, 1-X-1846.

³⁸ *El Heraldo*, 6-IV-1847.

³⁹ *El Heraldo*, 6-IV-1847.

3.1.1 *Farfarella*, un gran éxito inesperado

En las primeras reseñas que aparecieron del ballet algunos cronistas señalaron que debido al fracaso y "corta existencia" de algunos de los ballets que habían sido estrenados en Madrid, como *Las modistas de París*, también de Petipa padre:

no íbamos ciertamente muy prevenidos en favor del nuevo baile. Así pues, más bien que salir del teatro complacidos, esperábamos fastidiarnos. Pero como en España sucede todo al revés de lo que parece natural, pasamos un buen rato con *La hija del infierno* del señor Petipa.⁴⁰

A las expectativas iniciales negativas se le sumaba el hecho de que, al tratarse de un ballet nuevo, no se tenían referencias con las que formarse una opinión a priori, como ocurría con los ballets que se habían visto antes en Londres o París. Pero a pesar de estos factores el teatro estuvo completamente lleno⁴¹ el día del estreno y *Farfarella o la hija del infierno* fue considerado desde el primer momento como un ballet lindísimo⁴², "uno de los más bellos de la temporada"⁴³ que contenía además "piezas de gran mérito"⁴⁴ y que "no desmerece en nada de los mejores que se han puesto en escena en el teatro"⁴⁵. De la misma opinión era otro diario que afirmó que tanto por su "brillante aparato escénico como por su admirable ejecución, es sin duda de los mejores [ballets] que hasta aquí hemos tenido el gusto de ver en este teatro"⁴⁶. Otro cronista añadía que *Farfarella* era "de los mejores [ballets] que se han puesto en escena durante las dos últimas temporadas" y que era "un baile digno de elogios por todos conceptos"⁴⁷.

El crítico del periódico costumbrista español *El Siglo Pintoresco* reconocía en su reseña que *Farfarella* era "una de las cosas que más han

⁴⁰ "Teatro del Circo", *La Posdata*, 5-III-1846.

⁴¹ "Teatro del Circo", *La Posdata*, 5-III-1846.

⁴² "Crónica teatral", *El Espectador*, 6-III-1846.

⁴³ "Revista de la semana", *El Tiempo*, 9-III-1846.

⁴⁴ "Teatro del Circo", *La Posdata*, 5-III-1846.

⁴⁵ "Gacetilla de la capital", *El Heraldo*, 5-III-1846.

⁴⁶ "Crónica teatral", *El Espectador*, 6-III-1846.

⁴⁷ "Crónica de Teatros", *El Clamor Público*, 7-III-1846.

llamado la atención en Madrid durante esta última temporada" porque "la afición a los espectáculos de baile está demasiado en armonía con nuestro siglo de movimiento continuo, de saltos y piruetas, para que a fuer de severos moralistas, tratemos nosotros de vituperarla (...)". Pero también manifestaba con cierto pesar que "al lado de esta popularidad que los bailes extranjeros van ganando entre nosotros, no es tan satisfactorio el considerar la suerte que corre la ópera, especialmente los *spartitos* españoles". A pesar de ese sentimiento contradictorio que expresó el crítico, no dudaba "que la composición es de bastante mérito, y que el espectáculo tiene mucha visualidad".⁴⁸

Por su parte *La Silfide*, periódico mensual dedicado "al bello sexo", explicaba que el ballet había gustado "en extremo porque reunía circunstancias que no podía menos de hacerlo agradable, tales son, brillantes decoraciones y excelentes artistas para su ejecución"⁴⁹. En esta misma línea encontramos el comentario de otro crítico, que resumió de manera muy clara los factores que habían hecho posible el éxito de este ballet:

cuando se cuenta con elementos como los que se hallan en el Teatro del Circo, es decir con una empresa que no escasea gastos, con bailarinas como la aérea Guy-Stephan y la graciosa Ferdinand y con pintores del mérito del señor Lucini, se puede conseguir, con buenos deseos y conocimientos, un resultado tan halagüeño como el que ha dado el baile que nos ocupa.⁵⁰

La prensa señaló también que la primera noche la "concurencia había sido numerosa" y que el nuevo ballet, que había aumentado el repertorio del teatro, atraería al público al Circo "por muchos días", lo cual era alabado por el periódico que consideraba que tanto la empresa, "por los esfuerzos que necesariamente habrá hecho para poner con tanto lujo en escena esta función" como "todos los que toman parte en ella, que han contribuido a su buen resultado, merecen esta deferencia de parte del público"⁵¹. Otros diarios también señalaron que el ballet daría "muchas y muy buenas entradas al

⁴⁸ "Revista del mes de marzo", *El Siglo Pintoresco*, 1846.

⁴⁹ "Teatros", *La Silfide*, marzo 1846.

⁵⁰ "Teatro del Circo", *La Posdata*, 5-III-1846.

⁵¹ "Gacetilla de la capital", *El Heraldo*, 5-III-1846.

Circo"⁵², lo cual permitiría a la empresa recuperarse pronto "de los cuantiosos adelantos que han debido ocasionarse para ponerlo en escena con tanto lujo y brillantez"⁵³.

Según informaba un diario de la capital, el ballet no había sido muy aplaudido el día de su estreno, pero a partir de la segunda representación "el público no dejaba pasar escena de algún efecto que no quisiera que se repitiese"⁵⁴. Otro cronista señalaba que, a pesar de haber estado el teatro lleno, en el estreno "hubo frialdad o indiferencia por parte de los espectadores", pero inmediatamente manifestaba que desde el día siguiente había sucedido precisamente lo contrario porque "fue tal el furor por aplaudir" que si el concejal que presidía la función no se hubiera mantenido firme se habrían repetido todos los bailables, hasta tal punto que el crítico afirmaba jocosamente que "habiendo pagado solo por ver un baile, exigía el público que ejecutasen dos"⁵⁵.

Un mes después de haberse estrenado el ballet el público no dejaba de acudir al teatro; de hecho, un diario señaló que "la concurrencia fue numerosa y aplaudió con entusiasmo a la Guy"⁵⁶. Tras la pausa veraniega, R. de S. comentaba que *Farfarella* se seguía escenificando "bien bailada, bien decorada, bien entendida pero también bien pagada"⁵⁷, ya que aprovechaba para quejarse del excesivo precio de las entradas del Teatro del Circo.

Para un diario el argumento de *Farfarella* era de "pobre mérito", pero no le preocupaba en exceso porque consideraba que no "perjudica a esta clase de espectáculos, donde lo son todo los buenos bailables y las brillantes decoraciones"⁵⁸. Tampoco se detuvieron a explicarlo en el diario moderado *La Posdata*, que se excusaba afirmando que "nuestros lectores no quedarían satisfechos y mucho menos los porteros del Circo" quienes, tras recibir unas

⁵² "Teatro del Circo", *La Posdata*, 5-III-1846; "Grandes entradas" en la "Crónica teatral" del *El Espectador*, 6-III-1846; "La Escena, semanario de teatros y costumbres". *El Universal*, 10-III-1846.

⁵³ "Crónica teatral", *El Espectador*, 6-III-1846.

⁵⁴ *Semanario Pintoresco Español*, 8-III-1846.

⁵⁵ "Teatro del Circo", *La Posdata*, 5-III-1846.

⁵⁶ "Gacetilla de la capital", *El Heraldo*, 11-III-1846.

⁵⁷ "Sección literaria", *El Espectador*, 13-IX-1846.

⁵⁸ "La Escena, semanario de teatros y costumbres", *El Universal*, 10-III-1846.

monedas, "ponen al corriente a cualquier *quisque* de cuanto le acontece a *La hija del infierno*"⁵⁹.

Lo que sí se comentó fue la música del ballet. Para un crítico, aunque en su opinión carecía de novedad, creía que estaba "sembrada de trozos de algún mérito que agradarán más a medida que se vayan oyendo"⁶⁰. Sin embargo otro cronista comentó que en la música del ballet había "encontrado muy poco de notable"⁶¹. Velaz de Medrano señaló que el ballet era "un popurrí musical firmado por los maestros Pugini, Nadeau, Massip y Skoczupole", pero destacó el trabajo de este último a la hora de arreglar "varias composiciones sacadas de otros bailes y óperas" y también lo elogió especialmente por incorporar "algunos motivos llenos de gracia, que prueban sus vastos conocimientos"⁶².

En cuanto al trabajo coreográfico desempeñado por Petipa padre un periódico comentó que *Farfarella* era "una composición coreográfica de grande efecto" pero consideró que "el 1^{er} acto es el más flojo del baile", mientras que los dos últimos actos le parecieron "magníficos en todas sus partes"⁶³, con "pasos tan difíciles como bellos"⁶⁴. Otro diario también afirmó que en el 1^{er} acto "nada vimos de notable, fuera del aparato escénico", sin embargo reconocía que no dejaba "de tener escenas bastaste lindas" mientras que consideraba que en el 2^o y 3^{er} acto había "bailables del mejor gusto"⁶⁵. Para otro periódico el ballet tenía "escenas caprichosas y del gusto más nuevo y delicado, como la del *espejo* y reúne un conjunto de lo más animado e interesante que puede ofrecer este género de espectáculos", aunque dejaba claro que "algunas de sus partes presentan entera semejanza con otros bailes conocidos"⁶⁶. A este cronista no le faltaba razón, de hecho, nosotros ya nos hemos referido a las semejanzas que existían entre *Farfarella* y otros ballets, pero el crítico no precisaba a qué obras se estaba refiriendo.

⁵⁹ "Teatro del Circo", *La Posdata*, 5-III-1846.

⁶⁰ "Teatro del Circo", *La Posdata*, 5-III-1846.

⁶¹ "Revista de la semana", *El Tiempo*, 9-III-1846.

⁶² E. Velaz de Medrano: "Revista coreográfico musical. Teatro del Circo", *El Español*, 10-III-1846.

⁶³ "Gacetilla de la capital", *El Heraldo*, 5-III-1846.

⁶⁴ "Revista de Madrid", *El Clamor Público*, 13-IX-1846.

⁶⁵ "Gacetilla de Madrid", *El Tiempo*, 5-III-1846.

⁶⁶ "Revista de la semana", *El Tiempo*, 9-III-1846.

El mayor reconocimiento para Petipa padre vino de *El Clamor Público* que comentó que las danzas que componían el ballet eran "casi todas de un mérito incontestable, por la novedad que ofrecen y la maestría con que están combinadas" y felicitaban además "a su autor el señor Petipa, pues ha dado a conocer con él sus conocimientos coreográficos"⁶⁷.

Algo más crítico se mostró, en lo referente al trabajo del coreógrafo, Velaz de Medrano en su reseña. Pero hay que dejar claro que su queja no consistía en "negar el mérito ni la visualidad de los bailes, sino la *supuesta invención* mal atribuida a Mr. Petipa", porque opinaba que merecía ser anunciado no como autor de la coreografía, sino como autor del "baile compuesto de los desperdicios de otros muchos y arreglado en uno solo, con más o menos inteligencia, por el Sr. Petipa". Así que, una vez que había dejado claro que para él el nuevo ballet era un "guisado" de otras obras, añadía "que todo él merece verse" y aconsejaba a los lectores que "acudan al Circo, donde pasarán más de tres horas entretenidos con las infernales trapisondas de Satán y Sataniel, [y] con los atractivos de la seductora Farfarella, hija del infierno"⁶⁸. Aunque quizás el calificativo de "desperdicios" fuera un poco exagerado, o por lo menos inapropiado, a Velaz no le faltaba razón, pues ya hemos visto que *Farfarella* estaba inspirado –en lo argumental, musical, coreográfico e incluso escenográfico–, en obras anteriores.

Por otra parte, hemos visto cómo a este mismo crítico le había disgustado la forma en la que Petipa padre había presentado a los chinos y su bailable, y creía que tampoco había "sabido sacar ningún partido de la *Marcha infernal* ni del *Galop*. Este último sobre todo es lánguido y falto de movimiento" y consideraba que, ya que estas piezas del 1^{er} acto provenían musicalmente de *La tentation*, el coreógrafo "debió copiar exactamente todo el acto de *La tentation*, con su diablo verde"⁶⁹, etc."⁷⁰.

⁶⁷ "Crónica de Teatros", *El Clamor Público*, 7-III-1846.

⁶⁸ E. Velaz de Medrano: "Revista coreográfico musical. Teatro del Circo", *El Español*, 10-III-1846.

⁶⁹ Durante la creación de Miranda en la caldera, la primera criatura que surgía de ella era un horrible diablo verde (o azul) al que regresaban a la cazuela para agregarle elementos femeninos como joyas, perfumes, etc. y, tras el nuevo conjuro, nacía la bella Miranda.

⁷⁰ E. Velaz de Medrano: "Revista coreográfico musical. Teatro del Circo", *El Español*, 10-III-1846.

En cuanto a los bailables se comentó que estaban "llenos de novedad y ligereza"⁷¹ y que eran "de buen gusto en lo general"⁷². Lo cierto es que prácticamente todos recibieron elogios. Un diario destacó como los mejores los que aparecían en el 2º y 3º acto, y señaló que tenían "grande efecto" el *Paso del espejo*, el *Baile chinesco* y la *Redowa* "que se hizo repetir también"⁷³. Mientras que para otro periódico "merecían especial mención" el *Paso del espejo*, el *Terceto* de Guy, *Petipa* y *Massot*, la *Redowa* y las *Manchegas*.⁷⁴ Para el crítico de *El Siglo Pintoresco* era "digno de mención especial *El delirio de un pintor*, paso [que] agradó mucho a los concurrentes"⁷⁵. Sin embargo a Velaz de Medrano fueron el *Paso a tres* del 2º acto, el *Paso del espejo* y la *Redowa*, lo que le parecieron "composiciones lindísimas que atraerán a la gente al teatro", aunque insistía nuevamente en que "en su invento ninguna participación tiene *Petipa*"⁷⁶.

Ya hemos comentado la buena recepción y el gran mérito que tuvo el *Paso del espejo*, que fue un baile que se presentó "perfectamente ensayado"⁷⁷ y que "agradó muchísimo"⁷⁸ porque estaba "lleno de novedad"⁷⁹, por lo que fue "estrepitosamente aplaudido"⁸⁰. Según explicaba un cronista era:

tan lindo, de tan buen efecto y fue tan perfectamente ejecutado, que estamos seguros de que algunos de los ignominiosos concurrentes habrá creído que no había en la escena más que una bailarina. Para desengañarlos habría sido preciso que faltándole a una de las dos sílfides el equilibrio, hubiera dado con su aéreo cuerpo en tierra, pues por más pronto que la otra quisiera seguir fielmente a la imitación, se notaría la diferencia de posiciones.⁸¹

⁷¹ "Revista de la semana", *El Tiempo*, 9-III-1846.

⁷² "La Escena, semanario de teatros y costumbres", *El Universal*, 10-III-1846.

⁷³ "Gacetilla de la capital", *El Heraldo*, 5-III-1846.

⁷⁴ "Crónica de Teatros", *El Clamor Público*, 7-III-1846.

⁷⁵ "Revista del mes de marzo", *El Siglo Pintoresco*, 1846.

⁷⁶ E. Velaz de Medrano: "Revista coreográfico musical. Teatro del Circo", *El Español*, 10-III-1846.

⁷⁷ E. Velaz de Medrano: "Revista coreográfico musical. Teatro del Circo", *El Español*, 10-III-1846 y "Revista del mes de marzo", *El Siglo Pintoresco*, 1846.

⁷⁸ "Crónica teatral", *El Espectador*, 6-III-1846.

⁷⁹ "Gacetilla de Madrid", *El Tiempo*, 5-III-1846.

⁸⁰ E. Velaz de Medrano: "Revista coreográfico musical. Teatro del Circo", *El Español*, 10-III-1846 y "Revista del mes de marzo", *El Siglo Pintoresco*, 1846.

⁸¹ "Teatro del Circo", *La Posdata*, 5-III-1846.

Todo parece indicar que el éxito de la *Redowa* estuvo motivado, más que por la novedad que pudiera aportar el baile en sí, por el hecho de que la "graciosa" Guy apareciera "lindamente" vestida de hombre. La prensa de la capital comentó que era "un paso bastante conocido ya en Madrid"⁸² y que aunque "no tiene gran novedad, ni mucho mérito, proporciona al menos ver a la perla del Circo graciosamente trasformada en hombre, con un vestido que le favorece bastante"⁸³. Según afirmaba otro diario, la bailarina lucía "un lindo traje que la sienta muy bien"⁸⁴ lo que contribuyó a que el baile agradara más a los espectadores y a que la Guy se hiciera "acreedora de los repetidos aplausos con que el público premió su ejecución y maestría"⁸⁵. El hecho es que, por un motivo u otro, en septiembre de ese mismo año el público seguía aplaudiendo la *Redowa* y pidiendo su repetición.⁸⁶



Imagen 199. Guy Stephan (vestida de hombre) y Ferdinand en la *Redowa* del 3^{er} acto.
Semanario Pintoresco Español, 20-IX-1846.

⁸² "Crónica de Teatros", *El Clamor Público*, 7-III-1846.

⁸³ "Teatro del Circo", *La Posdata*, 5-III-1846.

⁸⁴ "Crónica de Teatros", *El Clamor Público*, 7-III-1846.

⁸⁵ "Revista del mes de marzo", *El Siglo Pintoresco*, 1846.

⁸⁶ "Gacetilla de Madrid", *El Tiempo*, 12-IX-1846.

Aunque las *Manchegas* que bailaba Guy Stephan en el 2º acto no obtuvieron el mismo éxito que el *Jaleo de Jerez*, prácticamente todos los diarios hablaron de este baile, ignorando incluso en ocasiones la participación de Victorino Vera, que las bailaba junto a Guy. Sí señaló su presencia *El Espectador*, que afirmó que la bailarina había recogido "gran cosecha de merecidos aplausos en varios pasos, especialmente en el del espejo, y sobre todo en las *Manchegas*, que con gracia inimitable bailó con el señor Vera, que merecieron los honores de la repetición"⁸⁷.

El *Bailable chino* interpretado por los niños de la academia de baile del teatro era "muy gracioso y gustó sobre manera"⁸⁸ por lo que fue muy aplaudido⁸⁹ y celebrado. Otro diario señaló el "gran mérito" del *Paso a tres* ejecutado por Guy, Massot y Petipa y también destacó el desempeño del cuerpo de baile que interpretaba a "las diablitas y diablos [que] honran por sus trajes y contorsiones al infierno a que pertenecen"⁹⁰.

Los magníficos decorados ayudaron sin duda a potenciar el éxito del ballet, hasta tal punto que días después del estreno un periódico señaló que estos "no hicieron tanto [efecto] como debieron porque los tramoyistas anduvieron algún tanto torpes"⁹¹. Tras el estreno los decorados fueron calificados como lindísimos⁹², bien entendidos⁹³, de mucho gusto⁹⁴, brillantes⁹⁵ y se destacó "el lujo en el aparato escénico"⁹⁶. Incluso un corresponsal italiano señaló que *Farfarella* era un "baile de grandísimo efecto espléndidamente decorado"⁹⁷. Varios cronistas reconocieron el mérito de las creaciones de Lucini afirmando que eran "dignas de todo elogio por su invención y su colorido"⁹⁸. Además consideraban que la escenografía del estudio del pintor

⁸⁷ "Crónica teatral", *El Espectador*, 6-III-1846.

⁸⁸ "Teatro del Circo", *La Posdata*, 5-III-1846.

⁸⁹ "Crónica teatral", *El Espectador*, 6-III-1846.

⁹⁰ "Teatro del Circo", *La Posdata*, 5-III-1846.

⁹¹ "Gacetilla de la capital", *El Heraldo*, 11-III-1846.

⁹² "Crónica teatral", *El Espectador*, 6-III-1846.

⁹³ "Teatro del Circo", *La Posdata*, 5-III-1846.

⁹⁴ "Crónica de Teatros", *El Clamor Público*, 7-III-1846.

⁹⁵ "Teatros", *La Silfide*, marzo 1846.

⁹⁶ "Revista de la semana", *El Tiempo*, 9-III-1846.

⁹⁷ *Teatri, arti e letteratura*. Bolonia, 9-IV-1846.

⁹⁸ "La Escena, semanario de teatros y costumbres", *El Universal*, 10-III-1846.

estaba "hábilmente representada"⁹⁹ y con ella el escenógrafo había "dado una prueba relevante de sus conocimientos en el arte y de su excelente gusto"¹⁰⁰.

Para Velaz de Medrano algunos de los decorados eran "de un mérito incontestable, como el telón del cuadro 1º del 1º acto" y opinaba que Lucini tenía "derecho a reclamar" gran parte del éxito que había obtenido el ballet. Otro crítico comentó que Lucini tuvo que salir a saludar tras aparecer el decorado que representaba el pabellón chino del último acto porque "es precioso y sorprendente, no menos que la transformación final de que es sucedido". También señaló que "se le prodigaron aplausos y con razón, porque es soberbia, lo mismo que lo son todas las [decoraciones] del baile, sobre todo la que representa el estudio de un pintor, que excede a todo elogio"¹⁰¹. Se comentó que el decorado del pabellón chino era "de un mérito extraordinario" y que el público había hecho salir a Lucini a la escena "colmándole de merecidos aplausos"¹⁰². Para *El Tiempo* los decorados "del estudio del pintor, el del caballo Pegaso y la china con la transformación final, están llenos de propiedad y cautivaron la atención de la concurrencia"¹⁰³.

El vestuario del ballet estaba compuesto por "trajes costosos y de mucho gusto" y entre ellos se habló de los que llevaban los diablos y diabras.¹⁰⁴ También se comentó "el lujo y brillantez de los trajes de las primeras partes de la compañía y de los figurantes"¹⁰⁵. Velaz de Medrano señaló "lo vistoso de los trajes" y por él sabemos que Guy Stephan solía utilizar un tonelete¹⁰⁶ debajo de la falda del tutú romántico ya que comentó que la bailarina "insistió nuevamente en bailar las *Manchegas* con tonelete", algo que no debía ser muy común en los bailes nacionales, porque el cronista afirmó que "no se lo aprobamos"¹⁰⁷.

⁹⁹ "Revista del mes de marzo", *El Siglo Pintoresco*, 1846.

¹⁰⁰ "La Escena, semanario de teatros y costumbres", *El Universal*, 10-III-1846.

¹⁰¹ "Gacetilla de la capital", *El Heraldo*, 5-III-1846.

¹⁰² "Crónica teatral", *El Espectador*, 6-III-1846.

¹⁰³ "Revista de la semana", *El Tiempo*, 9-III-1846.

¹⁰⁴ "Teatro del Circo", *La Posdata*, 5-III-1846.

¹⁰⁵ "Crónica de Teatros", *El Clamor Público*, 7-III-1846.

¹⁰⁶ Más bien se estaría refiriendo a una especie de pantalón bombacho más o menos largo que protegía las piernas de miradas indiscretas. Un antecedente de los *bloomer*, pantalones que pondría tan de moda Amelia Bloomer a partir de mediados del siglo XIX.

¹⁰⁷ E. Velaz de Medrano: "Revista coreográfico musical. Teatro del Circo", *El Español*, 10-III-1846.

Como protagonista de *Farfarella*, la "aérea y voluptuosa"¹⁰⁸ Guy Stephan estuvo "tan encantadora como siempre"¹⁰⁹ y recibió abundantes comentarios en todas las reseñas. El público la aplaudió vivamente y "con frenesí en todos sus pasos"¹¹⁰ porque "se superó a sí misma"¹¹¹ y demostró tanto "la ligereza, la finura y la delicadeza de sus movimientos"¹¹² como "la gracia y agilidad que ha demostrado siempre en todo los anteriores bailes"¹¹³. Un diario comentó que "en la ejecución se distinguió y admiró como siempre la encantadora Guy"¹¹⁴, que había hecho "prodigios en [los] diferentes y nuevos pasos que ejecuta"¹¹⁵ como en los "dos *Pas de deux* y un *Terceto* en que la Guy, sobre todo, arrebató al público madrileño"¹¹⁶. Otro cronista también señaló que "en el *Paso a tres* del 2º acto desempeña su parte con su acostumbrada maestría y precisión"¹¹⁷. Un corresponsal italiano señaló en su crónica del estreno una anécdota curiosa y es que, al parecer, "en el 3er acto grandes ramos de flores fueron lanzados a la famosa bailarina, obligándola a interrumpir el *Paso del espejo*"¹¹⁸.

En septiembre la prensa madrileña seguía señalando que Guy Stephan siempre obtenía en *Farfarella* "estrepitosos aplausos por la gracia, agilidad y destreza con que ejecuta la *Redowa*, la *escena del espejo* y otros pasos"¹¹⁹, aunque también manifestaban que bailes como "las *Manchegas* y el *Paso del espejo*, aunque siempre aplaudidos, no ofrecen ya novedad"¹²⁰.

Se comentó además que la bailarina se presentaba a bailar las *Manchegas* con "todo el aire verdaderamente de Lavapiés", lo cual produjo "estrepitosos aplausos obligándola a repetirlas"¹²¹. Además, cuando interpretaba este baile español producía "cada noche más entusiasmo por la

¹⁰⁸ "Gacetilla de la capital", *El Heraldo*, 24-III-1846

¹⁰⁹ "Teatros", *La Silfide*, marzo 1846.

¹¹⁰ "La Escena, semanario de teatros y costumbres", *El Universal*, 10-III-1846.

¹¹¹ *Teatri, arti e letteratura*. Bolonia, 9-IV-1846.

¹¹² "Gacetilla de la capital", *El Heraldo*, 24-III-1846

¹¹³ E. Velaz de Medrano: "Revista coreográfico musical. Teatro del Circo", *El Español*, 10-III-1846.

¹¹⁴ "La Escena, semanario de teatros y costumbres", *El Universal*, 10-III-1846.

¹¹⁵ "Gacetilla de la capital", *El Heraldo*, 5-III-1846.

¹¹⁶ "Revista de la semana", *El Tiempo*, 9-III-1846.

¹¹⁷ E. Velaz de Medrano: "Revista coreográfico musical. Teatro del Circo", *El Español*, 10-III-1846.

¹¹⁸ *Teatri, arti e letteratura*. Bolonia, 9-IV-1846.

¹¹⁹ "Revista de Madrid", *El Clamor Público*, 13-IX-1846.

¹²⁰ "Revista de la semana", *La Opinión*, 25-X-1846.

¹²¹ "Gacetilla de la capital", *El Heraldo*, 5-III-1846.

gracia, soltura y donaire con que las baila la linda y aérea protagonista"¹²² por lo que recibía "repetidísimos y justos aplausos"¹²³. Otro diario añadió que "si en el *Jaleo de Jerez* luce tanto la Guy Stephan su gracia y gentileza, las hace brillar todavía más en las *Manchegas* que baila con todo el garbo de una salada española" porque consideraban que "nunca hemos visto más unánimes y estrepitosos aplausos que los que la ha prodigado el público las dos últimas noches al contemplar trasformada a la linda y aérea sílfide en una encantadora bolera"¹²⁴. Observamos de nuevo cómo los críticos ignoraron la presencia de Vera en este baile.

Incluso el cronista italiano que hemos mencionado con anterioridad se hizo eco de la interpretación de Guy en este baile y comentó que "ningún fanatismo puede ser comparado con el aplauso de frenesí que la señora Guy Stephan ha provocado en el acto 2º bailando las *Manchegas* al son de las castañuelas, con la cabeza adornada con una peineta de teja"¹²⁵. Más crítico se mostró Velaz de Medrano, que no estaba muy de acuerdo con "ciertas posiciones, muy académicas por cierto, pero que desdican bastante en las *Manchegas*". En cambio consideró que la bailarina "se distingue particularmente en el *Paso de los cinco sentidos*"¹²⁶.

Pero no solo Guy Stephan fue acreedora de elogios. Para el semanario *La Sílfide*, el ballet "gustó en extremo porque reunía (...) excelentes artistas para su ejecución"¹²⁷ y según otro crítico, "todas las demás partes contribuyeron también muy notablemente al feliz éxito de esta nueva representación coreográfica"¹²⁸. De la misma opinión era Velaz de Medrano que consideraba que "todos cuantos toman parte en el baile son acreedores a nuestros elogios"¹²⁹, como Petipa hijo, Montassu o Benard.

Para un cronista *Farfarella* era un ballet en el que "se lucen la Guy Stephan y la Ferdinand"¹³⁰ de manera especial, de hecho, ya vimos cómo se le

¹²² "Crónica de Teatros", *El Clamor Público*, 7-III-1846.

¹²³ "Teatros", *La Sílfide*, marzo 1846.

¹²⁴ *El Clamor Público*, 14-II-1846.

¹²⁵ *Teatri, arti e letteratura*. Bolonia, 9-IV-1846.

¹²⁶ E. Velaz de Medrano: "Revista coreográfico musical. Teatro del Circo", *El Español*, 10-III-1846.

¹²⁷ "Teatros", *La Sílfide*, marzo 1846.

¹²⁸ "Crónica teatral", *El Espectador*, 6-III-1846.

¹²⁹ E. Velaz de Medrano. "Revista coreográfico musical. Teatro del Circo", *El Español*, 10-III-1846.

¹³⁰ *Semanario Pintoresco Español*, 8-III-1846.

dedicó un Soneto a esta última y además un periódico afirmó que "la justicia nos obliga a decir que esta bella e interesante bailarina partió justamente sus aplausos con la reina de nuestros bailes"¹³¹. También Velaz de Medrano se refirió a la bailarina cuando afirmó que en el éxito del *Paso del espejo* tenía "mucha parte la Ferdinand". Otro comentario especial le dedicó este crítico a la ejecución de Pierre Massot, afirmando que "desempeña perfectamente el papel de Sathaniel y bailó con la corrección y buena escuela que poseen todos sus pasos"¹³².

No podemos dejar de mencionar que el estreno de *Farfarella* no pasó desapercibido para la prensa inglesa. A finales de marzo de 1846 un periódico comentó que "la afluencia de público había sido inmensa" y que el "1^{er} acto, a pesar de ser el más débil de los tres, contiene algunas escenas hermosas, pero el 2^o y 3^{er} acto son magníficos en sus más mínimos detalles"¹³³. Entre las danzas el crítico destacó la escena de *el delirio del pintor*, el *Pas de trois* interpretado por Guy, Petipa y Massot, el *Paso del espejo*, el *bailable chinesco* y la *Redowa*, pero, "sobre todo, el baile verdaderamente nacional en el que esta encantadora bailarina [Guy] se presenta y baila las *Manchegas*, con el vestuario más apropiado, recibió prolongadas aclamaciones", además añadieron que Guy "se veía obligada a repetir este baile dos veces en cada representación"¹³⁴. El cronista concluía afirmando que el "Madrid más selecto, elegante y aristocrático fue visto durante las representaciones" aunque para él, "la propia compañía es uno de los más atractivos adornos"¹³⁵.

Como bien comentaba un crítico de la capital el ballet *Farfarella o la hija del infierno* se escenificó "una y otra vez en el Teatro del Circo"¹³⁶ durante su primera temporada, "proporcionando largas horas de placer al público"¹³⁷. Se puso en escena en Madrid en unas cuarenta y dos ocasiones pero a partir de julio de 1847, y dado que Petipa padre ya no ocupaba el cargo de maestro de

¹³¹ "La Escena, semanario de teatros y costumbres", *El Universal*, 10-III-1846.

¹³² E. Velaz de Medrano: "Revista coreográfico musical. Teatro del Circo", *El Español*, 10-III-1846.

¹³³ "Music & the Drama. Madrid", *The Era*, Londres, 22-III-1846.

¹³⁴ "Music & the Drama. Madrid", *The Era*, Londres, 22-III-1846.

¹³⁵ "Music & the Drama. Madrid", *The Era*, Londres, 22-III-1846.

¹³⁶ "Revista del mes de marzo", *El Siglo Pintoresco*, 1846.

¹³⁷ "La Escena, semanario de teatros y costumbres", *El Universal*, 10-III-1846.

baile del teatro, el ballet íntegro no volvió a representarse hasta que, en 1850, y con el regreso de Guy Stephan al Teatro del Circo se volvió a bailar en dos ocasiones de manera excepcional. Tampoco tenemos noticia de que *Farfarella*, como ballet completo, se representara en algún otro teatro fuera del Circo. Lo que sí se siguió representando, aunque de manera aislada en funciones combinadas, fueron las *Manchegas*¹³⁸, *El delirio de un pintor*¹³⁹ y el *Paso de los cinco sentidos*¹⁴⁰, piezas que Guy Stephan incorporó a su repertorio interpretándolas por diferentes ciudades españolas como Zaragoza, Valencia, Sevilla, Málaga y Santiago de Compostela.

También se representó alguno de los actos del ballet en funciones combinadas. Por ejemplo, en uno de los beneficios que recibió Guy Stephan en el Teatro del Circo, en julio de 1850, se bailó el "cuadro 2º del gran baile *Farfarella*, en el que se intercalará el *Paso de los cinco sentidos* del acto 1º del mismo baile (...) y *La Redowa*"¹⁴¹ ejecutada por Guy y Laborderie.

A pesar de encontrarnos ante un ballet creado y compuesto a partir de obras ya existentes y de no contar con una partitura musical original, el coreógrafo hizo gala de su buen oficio y consiguió darle una unidad y un sentido que hicieron que *Farfarella o la hija del infierno* alcanzara un éxito importante, a lo que ayudó la cuidada y lujosa producción que se utilizó y el buen hacer de todo el elenco de bailarines. Fue un espectáculo bien recibido tanto por el público –que mostró su fidelidad llenando el teatro en cada representación– como por la crítica, que dedicó largas crónicas a la puesta en escena del ballet, y todos los participantes en la escenificación fueron elogiados.

¹³⁸ *La Esmeralda*, Zaragoza, 2-X-1848. Junto a Carrión. En Sevilla junto al bolero Ruiz, *El Clamor Público*, 24-XI-1848. En Valencia, *El Heraldo*, 13-VII-1849.

¹³⁹ A veces aparece titulado como *La ilusión de un pintor*, "baile nuevo en 1 acto y 2 cuadros del maestro Perrot, puesto en escena por Massot. Bailes: *Introducción* por las parejas españolas, *Paso a dos* por Guy y Massot, *Mazurca* y el *Ole*" o el *Jaleo de Jerez*. En *La Esmeralda*, Zaragoza, 23 y 24-IX-1848; *El Heraldo*, 22-VI, 7-XI-1848 y 13-VII-1849; "Triunfos de Mme. Guy Stephan", *El Clamor Público*, 8-XI-1848; *El Avisador Malagueño*, 22-I-1849; *Diario de Zaragoza*, 26 y 28-II-1850; *Eco de Santiago*, 26-VII-1851.

¹⁴⁰ *Eco de Santiago*, 26-VII-1851.

¹⁴¹ *El Heraldo*, 17-VII-1850.

3.2 *Alba Flor la pesarosa*, un popurrí musical ambientado en España

Un año después de haberse estrenado *Farfarella o la hija del infierno* en el Teatro del Circo, Jean Antoine Petipa realizó una nueva coreografía. Se trató de *Alba Flor la pesarosa*, un gran ballet en 4 actos cuya historia se desarrollaba en España. Se estrenó el 4 de marzo de 1847 en una función a beneficio de Guy Stephan en la que el propio Petipa interpretó uno de los personajes protagonistas.

Como había ocurrido anteriormente con *Farfarella*, el libreto de *Alba Flor* tampoco especifica quién es su autor y solo señala "composición del Sr. Petipa, maestro de la compañía del teatro del Circo, puesto en escena por el mismo"¹. Por tanto, suponemos que de nuevo Petipa se encargó de crear tanto la coreografía como el libreto pero, cuando este se lee, se puede apreciar que es una historia más sencilla que la de *Farfarella* con un final algo absurdo. Para elaborar el argumento Petipa utilizó una fórmula compositiva parecida a la de su anterior ballet, inspirándose y tomando algunos elementos de obras ya existentes. Así que, al encontramos ante otra coreografía de nueva creación, tampoco en esta ocasión podemos realizar un estudio comparativo de los libretos pero sí señalaremos las influencias o semejanzas de *Alba Flor* con otras producciones existentes como por ejemplo el ballet *Paquita*² que se había estrenado en París un año antes o la ópera *La juive*³ de Halévy.

La acción tanto de *Paquita* como de *Alba Flor* estaba ubicada en España. La primera tenía lugar en Zaragoza durante la ocupación francesa y la segunda durante el reinado de Felipe IV. También las protagonistas femeninas de los dos ballets eran gitanas, mujeres valientes y decididas que consiguieron evitar que el hombre al que amaban acabara muerto a causa del engaño que el jefe gitano les tenía preparado, Paquita salvaba a Lucien y Alba Flor a Sancho Saldaña, aunque después Alba Flor, celosa y desechada por su

¹ BNE, T /25003.

² Ballet en 2 actos con coreografía de Joseph Mazilier, libreto de Paul Foucher y Música de Deldevez. París, 1846. El protagonista masculino de ballet fue Lucien Petipa, hijo mayor de Jean Antoine Petipa.

³ Ópera en 5 actos con libreto de E. Scribe estrenada en París en 1835.

desprecio, intentaba matarlo. En ambos ballets aparecía un jefe gitano, Iñigo en *Paquita* y Julion “gitano viejo” en *Alba Flor*, personajes que destacan por sus malas artes.

Otra semejanza que encontramos entre *Alba Flor* y *Paquita* es la forma en la que el grupo de gitanos hacía su aparición en escena durante el 1^{er} acto.

Aparición de los gitanos en <i>Alba Flor</i>	Aparición de los gitanos en <i>Paquita</i>
La música anuncia la llegada de una cuadrilla de gitanos. Juli6n el primero de todos ellos, por sus a6os de famosas travesuras, echa de menos a la gentil Alba Flor (...) al fin, aparece esta.	Una m6sica anuncia la llegada de un grupo de gitanos que descienden de la montaa. I6igo, el jefe, nota que Paquita est6 ausente y cuando est6 a punto de ir en su busca, ella aparece.

Pero adem6s Petipa padre incluy6 en su ballet toda una escena, compuesta principalmente por pantomima, que tom6 prestada del ballet de Mazilier. Como podemos comprobar por los libretos⁴ se trata de la 1^a escena del 2^o acto de *Paquita*, que en *Alba Flor* se corresponde con la 1^a escena del 3^{er} acto. La acci6n que se relata es la misma ya que solo existen dos peque6as divergencias. En primer lugar cambian los nombres de los personajes que participan en ella: I6igo/Julion, el gobernador/C6sar de Baz6n, Paquita/Alba Flor y Lucien/Sancho Salda6a. La otra diferencia la encontramos al final de la escena, porque Julion no muere, como s6 ocurre en *Paquita* con el jefe gitano.

Escena en <i>Alba Flor</i>	Escena en <i>Paquita</i>
Alba Flor y Julion est6n en su casa. Aparece C6sar de Baz6n para hacer su trato con el jefe gitano y trazar un plan para eliminar a Sancho. La gitana aprovecha para esconderse. (...) El gitano le har6 beber un narc6tico a Sancho Salda6a y le asesinar6 despu6s. Alba Flor ha o6do la conversaci6n y se dispone a salvarlo. Llega Sancho Salda6a (...) y Alba Flor procura por todos los medios a su alcance socorrer a Sancho, que	(...) Paquita est6 sola en casa de I6igo y ante la llegada de este con el gobernador (que oculta su identidad tras una m6scara) se esconde. Ve como este le entrega una droga y escucha sus planes de d6rsela a Lucien a la media noche (...). Lucien llega a casa de I6igo quien se lleva su espada (...). Paquita intenta explicarle con signos que est6 en peligro, pero este no la cree hasta

⁴ *Paquita*, en Cyril W. Beaumont: *Complete book of ballets*. Londres: Ex Libris, 1951, p. 222-28; *Alba Flor*, BNE, T /25003, p. 12-14.

<p>confiado en la aparente franqueza de Julion nada recela. (...) Sospecha al fin algo de lo que sucede, pues echa de ver que Julion ha escondido sus armas. (...) Merced a las industrias que Alba Flor emplea, Juli6n bebe de la copa dispuesta para Sancho. La gitana libra de una muerte segura al noble caballero.</p>	<p>que empieza a sospechar algo cuando ve que la ventana est1 cerrada, la puerta con cerrojo y su espada escondida. Cuando va a beber el vino, Paquita aprovecha para cambiar los vasos (..). Lucien invita al gitano a beber con 6l e I6igo as6 lo hace.</p>
---	---



Imagen 200. Paquita, Lucien e I6igo durante la 1ª escena del 2º acto de *Paquita*. Par6s, 1846. Biblioteca Nacional de Francia.

Como hab6a sucedido en *Farfarella*, Petipa padre volvi6 a recurrir a un fragmento argumental y musical de una 6pera de Fromental Hal6vy (1799-1862) que nunca hab6a sido representada en el Teatro del Circo. En este caso fue una escena del 3er acto de *La juive*, que aparecer1 en *Alba Flor* como *La torre encantada*. Esta escena, siguiendo la tradici6n francesa de la *grand op6ra*, se corresponde con el momento en el que se inclu6a el obligatorio ballet, que estuvo coreografiado por F. Taglioni.⁵ Tanto en el libreto de la *mise en sc6ne*⁶ de

⁵ En Marian Smith: *Ballet and opera in the age of Giselle*. Princeton University Press, 2000, p. 204; *La juive*, libreto de 1850.

⁶ *Mise en sc6ne et d6corations de "La juive"*, 1835. BNF, 4-YF-114 (40BIS). "Aqu6 comienzan las danzas. En aquellos teatros donde no haya compa6a de ballet, toda esta primera introducci6n se realizar1 con pantomima", p. 2.

la Ópera de París como en el libreto de Scribe⁷ se señala explícitamente que, en la 1ª escena del 3^{er} acto, hay "Ballet. Se ejecuta en presencia del emperador, de la corte y de los cardenales, danzas y *divertissement* del momento. Al final del *divertissement* y del banquete imperial, el emperador se levanta y baja del trono (...) "⁸. En ninguno de estos dos libretos encontramos una referencia concreta a la escena denominada *La torre encantada*.

Sin embargo, en el libreto de *La juive* que aparece en el programa de La Fenice (2005) sí se hace referencia a "la aventura de amor de la torre encantada" y después indica "entrada de los caballeros. Pantomima y ballet"⁹. Por otra parte, hay que precisar que según el libreto de *La juive* que se consulte, la ubicación de esta escena dentro del 3^{er} acto es diferente y no siempre coincide con la original. La hemos visto como 1ª escena¹⁰, igual que el original, como 2ª escena¹¹, como 4ª escena¹², incluso como 5ª durante unas representaciones de esta ópera en Barcelona en 1859.¹³

Tanto en *La juive* como en *Alba Flor* el episodio de *La torre encantada* tenía lugar durante una fiesta. En la ópera la ofrecía el emperador en sus jardines y en el ballet el festejo era obsequiado por Carlos de Bazán. Lo que se escenificaba en realidad era un ejemplo de teatro dentro del teatro, o de ballet dentro de la ópera, ya que los invitados a ambas fiestas presenciaban la representación de una especie de leyenda o historia muy antigua que se había ido transmitiendo a lo largo de los siglos, con variantes y peculiaridades locales pero que, a grandes rasgos, tenía la misma base en todos los lugares: una o varias jóvenes eran retenidas en una torre o cueva por un rey o genio malvado, generalmente árabe, y uno o varios caballeros aparecían para salvarlas de su cautiverio.

⁷ Eugène Scribe: *Oeuvres complètes*, 3^{me} série. Opéras, ballets. Vol. 3. París: Dentu, 1875, p. 1-74.

⁸ Scribe: *Oeuvres complètes*..., p. 47.

⁹ http://www.teatrolafenice.it/media/libretti/28_2432juivecompl.pdf, p. 96

¹⁰ En el argumento de *La hebrea* (1874) BNE/ MFOLL 0137, p. 9. Y libreto de *L'ebrea* (Madrid, 1867). BNE, T/23360. Esta producción tenía un acto menos que la versión parisina pero mantenía el ballet ya que entre los participantes señala "cuerpo coreográfico" y en la p. 55 habla de la ejecución de "las danzas de la época" y de "la aventura amorosa de la torre encantada".

¹¹ <http://kareol.es/obras/judia/acto1.htm>

¹² http://www.teatrolafenice.it/media/libretti/28_2432juivecompl.pdf

¹³ *La Hebrea*, drama lírico en cinco actos. Gran Teatro del Liceo de Barcelona (1859), p. 65. En la primera página del libreto se advierte que "por conveniencias teatrales se invierte el orden de algunas escenas" y señala entre los participantes al "cuerpo coreográfico". Entre los bailarines Tribó menciona a Maria Edo y Cairon, este último también como director de la compañía de ballet. En Joan Tribó: *Annals 1847-97 del Gran Teatre del Liceu*. Barcelona: Amigos Gran Teatro del Liceo, 2004, p. 134.

<i>La torre encantada en Alba Flor</i>	<i>La torre encantada en La juive</i>
Doce caballeros armados se presentan en medio del palenque. Su jefe les enseña la torre gótica que se ve al fondo, y les dice que en ella existen muchas jóvenes hermosas que tiene en su poder un mágico famoso. Los caballeros juran ponerlas en libertad. A la 3ª vez que se oye la corneta, aparece sobre la torre un pajecillo del mágico, que después de oír la intimación del caballero se retira. Se presenta el mágico, del diálogo que entabla con el jefe de caballeros resulta un combate. Muere el mágico y la torre desaparece como por encanto.	Entrada de los caballeros. Un caballero hace sonar su cuerno. Un enano aparece sobre la torre y responde a la llamada de los caballeros. Un caballero sarraceno se deja ver entre las almenas del castillo. Los caballeros, tras deliberar unos instantes, juran tomar al asalto la fortaleza encantada. Combate entre caballeros moros y cristianos. Tras vencer a sus enemigos, los caballeros liberan a las damas cautivas del castillo. ¹⁴

Aunque ya hemos comentado que en el libreto de Scribe que se ha consultado no se hace referencia al episodio de *La torre encantada*, Smith señala algunos de los personajes que intervenían en él y que coincidían con los que aparecen en el fragmento que acabamos de reproducir: "entre los personajes del Intermedio [ballet] caballeros andantes, princesas encantadas, un mago Sarraceno y un enano"¹⁵.

También encontramos que el personaje de Alba Flor tenía ciertos rasgos similares con otra famosa gitana, Esmeralda. Las dos se dedicaban a amenizar las fiestas con sus bailes, ambas recibían un obsequio del joven al que amaban y que en principio no les correspondía: Esmeralda un chal de Febo y Alba Flor un anillo de Sancho Saldaña; y las dos tenían que librarse de otro pretendiente al que no deseaban: Esmeralda de Claudio Frollo y Alba Flor de César de Bazán. A pesar de estos elementos comunes el final de ambos personajes era muy diferente ya que Alba Flor, al no ver su amor correspondido, no puede dominar sus celos y ataca ella misma a Sancho Saldaña, mientras que Esmeralda, en el ballet, sí se ve correspondida por el capitán Febo.

¹⁴ De todos los libretos de *La juive* consultados este, <http://kareol.es/obras/judia/acto1.htm>, es el único que aporta estos detalles.

¹⁵ Smith: *Ballet and opera in the age of Giselle...*, p. 48.

Si *Farfarella* contenía música de varios autores, el popurrí que conformaba musicalmente *Alba Flor* resultaba excesivo porque reunía piezas de siete compositores diferentes. Afortunadamente, en el programa se especificaba la autoría de cada una de las partes musicales que integraban el ballet, a excepción de un *Paso a dos* del primer acto:

Piezas musicales	Autores
- <i>Bailable español</i> 1 ^{er} acto - <i>Paso a dos</i> 2 ^o acto - <i>Bailable guerrero y combate</i> 2 ^o acto - <i>Bailable de los arcos</i> 4 ^o acto	Johann Daniel Skoczdopole
- <i>Bailable gitano</i> 1 ^{er} acto - Toda la música del 3 ^{er} acto, no especifica qué bailables contenía	Édouard Deldevez
- <i>La torre encantada</i> 2 ^o acto - <i>Marcha guerrera</i> 2 ^o acto - <i>Marcha</i> 4 ^o acto	Fromental Halévy
- <i>Vals</i> 1 ^{er} acto	[Auguste] Pilati (orquestado por Skoczdopole)
- <i>Paso a tres</i> 2 ^o acto	Hilariot
- <i>Paso de carácter</i> 2 ^o acto	Cesare Pugni (orquestado por L. Cepeda)
- <i>Zapateado</i> 4 ^o acto	Luis Cepeda
- <i>Paso a dos</i> 1 ^{er} acto	Sin autor conocido

Vemos que existían varios bailes compuestos o arreglados por Skoczdopole y también un baile español de Luis Cepeda (1819-?) compositor que descubrió a un joven Tomás Bretón en Salamanca y le animó a trasladarse a Madrid. Cepeda ya había compuesto otras piezas para ballets representados en el Teatro del Circo, como un *Paso a tres* para el 2^o acto de *La Esmeralda*. Parece que las partituras de *Zapateados* para guitarra se hicieron muy populares en esa época porque permitían el lucimiento del intérprete.¹⁶

La música de Cesare Pugni estuvo de nuevo presente, como en *Farfarella*, pero en esta ocasión con un paso de carácter, posiblemente el que aparece con el título de *La romanesca*. También encontramos una pieza creada

¹⁶ Guillermo Castro Buendía: *Genesis musical del cante flamenco*. Vol. I y II. Sevilla: Libros con Duende, 2014, p. 450.

por un tal Hilariot. No poseemos más información sobre este compositor pero como curiosidad debemos señalar que en ese momento trabajaban como bailarines en el Teatro del Circo el matrimonio Hilariot. Antonia Hilariot¹⁷ como primera bailarina, quien precisamente en *Alba Flor* bailaba el *Paso a tres* del 2º acto junto a Ferdinand y Brillant, y su marido también primer bailarín. ¿Podría ser uno de los dos el autor de este baile?... Por desgracia no podemos responder a esta pregunta.

Al hablar del libreto nos hemos referido ya al asunto de *La torre encantada* de *La juive* y todo parece indicar que, Petipa padre, también tomó la música compuesta por Halévy para esa escena de la ópera y la incluyó en *Alba Flor*. Respecto a las dos *Marchas*, también de Halévy, no tenemos ni las partituras ni otros detalles que nos permitan saber si procedían de la misma ópera, que sería lo más lógico, o de alguna otra obra del compositor. Hay que recordar que en *Farfarella* se habían utilizado fragmentos de *La tentation*, entre ellos precisamente una *Marcha*.

La música utilizada para el 3º acto de *Alba Flor* era obra del violinista y director de orquesta Édouard Deldevez¹⁸ (1817-97) y fue tomada del ballet *Paquita* que se había estrenado en París el año anterior. Más concretamente, y como ya hemos comentado al hablar del libreto, se correspondía con la 1ª escena del 2º acto de *Paquita*, aunque es posible que se incluyera alguna otra pieza de este mismo ballet para completar musicalmente el 3º acto de *Alba Flor*. Sabemos además que el *Bailable gitano* del 1º acto estaba compuesto por Deldevez y podemos suponer que este también provenía de *Paquita*, porque en el 1º acto de este ballet encontramos igualmente una danza o baile gitano.

En el programa de *Alba Flor* se indicaba que el francés Auguste Pilati (1810-77) era el autor del *Vals* del 1º acto "bailado con extraordinario aplauso por la Sra. Guy Stephan y los señores Brillant y Massot, arreglado para piano por Skoczupole"¹⁹ y cuya partitura ha llegado hasta nosotros. Pilati trabajó en la orquesta de Philippe Musard durante su etapa londinense y en 1838

¹⁷ En 1854 formaba parte de la compañía de baile del Teatro de la Scala de Milán como primera bailarina de rango francés y en 1855 la encontramos en el Teatro de Viena. Posteriormente también bailó en Estados Unidos junto a su marido.

¹⁸ También compuso la música para los ballets *Eucharis* (1844) y *Vert-Vert* (1851).

¹⁹ BNE, MC/4933/52. Se incluye en el anexo IV.

protagonizó una serie de conciertos inspirados en los de Musard.²⁰ En la partitura de este *Vals* no aparece que el autor sea Pilati y solo se señala a Skoczdepole como encargado de la orquestación y la reducción a piano. Además de esta versión existe otra para guitarra, realizada por Aquilino García²¹. Ambas partituras se comercializaron en los diferentes almacenes de música de la capital. Debemos señalar que Aquilino García no solo trasladó a guitarra esta obra, ya que también fue el responsable de las reducciones a guitarra del *Galop de la pandereta* de *El lago de las hadas*, del *Vals* del final del 3^{er} acto de *La hermosa Beatriz* y del *Paso Stirio* de *La Ondina*. Todos ellos representados en el Teatro del Circo.

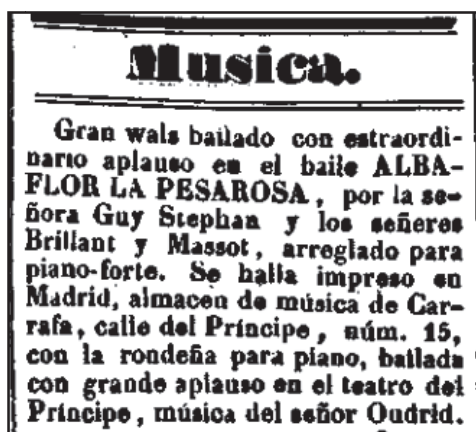


Imagen 201. Anuncio de venta de una partitura de *Alba Flor*. *Diario de Avisos de Madrid*, 22-IV-1847.

Respecto a las danzas de *Alba Flor* parece que esta obra carecía de escena de ballet blanco aunque, en la 5ª escena del acto 3º, el libreto señala "sueño de Alba Flor" que podría ser una escena con características similares a las que componían un ballet blanco pero, al no tener más detalles de lo que sucedía en ella, solo lo apuntamos como posibilidad. El libreto del ballet especifica los bailes que aparecían en *Alba Flor* y sus intérpretes:

²⁰ Conciertos con "setenta profesores de primer orden, de talento nacional y extranjero", en los que interpretaban cuadrillas, vales, galops, etc. En Charles K. Jones: *Francis Johnson (1792-1844): Chronicle of a Black Musician in Early XIX century Philadelphia*. Cranbury: Rosemont, 2006, p. 161-62.

²¹ De esta versión para guitarra existen dos copias diferentes: una está en la BNE, MP/1293/19 procedente del almacén de Lodre y otra en el Archivo Musical de la SGAE del almacén de Antonio Romero (por cortesía de Unión Musical Ediciones S.L.). Ambas se incluyen en el Anexo IV.

	Bailable	Intérpretes
1 ^{er} acto	- <i>Bailable español</i>	Ocho parejas cuerpo de baile
	- <i>Paso a dos</i>	Ferdinand y Brillant
	- <i>Vals</i>	Guy Stephan, Brillant y Massot
2 ^o acto	- <i>La torre encantada</i>	James, Charvet, Edo, Flores y cpo. de baile
	- <i>Paso a dos</i>	Guy Stephan y Massot
	- <i>Paso a tres</i>	Ferdinand, Hilariot y Brillant
	- <i>La romanesca</i>	Guy Stephan y Massot
	- <i>Bailable guerrero y combate</i>	Guy Stephan y cuerpo de baile
4 ^o acto	- <i>Bailable de los arcos</i>	Ocho parejas cuerpo de
	- <i>Zapateado</i>	Guy Stephan

Llama la atención que ni el programa ni el libreto del ballet informan sobre los bailes que componían el 3^{er} acto de *Alba Flor*. Esto hace pensar que, al tratarse de una escena compuesta principalmente por pantomima, no existía ningún bailable específico que fuera necesario señalar, aunque en algún momento inevitablemente se ejecutaran algunos pasos. Además, a lo largo de este acto, el libreto en ningún momento indicaba "baile" o "fiesta", como sí hacía en otras escenas²². Tampoco se hace referencia a los intérpretes de tres danzas que posiblemente fueran ejecutadas por el cuerpo de baile: el *Bailable gitano* del 1^{er} acto, la *Marcha guerrera* del 2^o y la *Marcha* del 4^o.

El hecho de situar la acción en España permitió al coreógrafo incluir varios bailes españoles, entre ellos hay que señalar uno nuevo coreografiado para Guy Stephan, el *Zapateado*. Sabemos que la música de este baile era de Luis Cepeda, pero la coreografía pudo ser obra tanto de Petipa padre como de Victorino Vera. Teniendo en cuenta que este último era el director de la compañía de baile nacional del teatro y que ya había compuesto otros bailes españoles para Guy, lo más lógico es que fuera obra suya. El *Zapateado* era un baile que solía estar ejecutado por una mujer sola y se componía de "movimientos rápidos y variados"²³.

Días antes del estreno los diarios de la capital comentaron que entre los bailes existía "un combate de espada y daga entre la señora Guy Stephan y el

²² Como en la p. 10, p. 11, p. 12 o p. 15. BNE, T /25003.

²³ Eduardo Ocón: *Cantos españoles. Colección de aires nacionales y populares*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1874. En Castro Buendía: *Génesis musical...*, p. 450.

Sr. Monet"²⁴ que cerraba el 2º acto. Este combate se correspondería con el *Bailable guerrero y combate* y sería la conclusión de la escena de *la torre encantada*.

Los decorados fueron obra de Eusebio Lucini y parece que en esta ocasión no se presentó ninguna escenografía nueva. El vestuario estuvo a cargo de Manuela Fariñas y Lorenzo Paris. No tenemos ninguna descripción ni material gráfico que nos permita saber cómo era el vestuario de *Alba Flor*, pero en la Biblioteca Nacional de Francia se conservan dos figurines de los trajes que se diseñaron para el ballet de *La juive*²⁵, es decir, para la escena de *La torre encantada*, en 1875. Aunque hay varios años de diferencia entre el estreno de *Alba Flor* y esta versión de la ópera, debemos tener en cuenta que el vestuario utilizado para ballet no había sufrido demasiadas variaciones y todavía se seguía usando como traje fundamental de las bailarinas el tutú romántico, realizado en tul o gasa y adornado con los elementos que identificaban al personaje: piedras, perlas, flores, cintas, etc. Por otra parte, en los figurines de la producción original de *La juive* también existe un boceto de un figurín masculino que indica "bailarín" y que reproducimos a continuación.



Imagen 202. Figurines de Albert y Lormier para *La juive*. Dama de la corte encantada y traje de Marquet como hada. Paris, 1875. Figurín de Lormier para un bailarín. Paris, 1835. Biblioteca Nacional de Francia.

²⁴ "Crónica de teatros", *El Clamor Público*, 24-II-1847 y *El Heraldo*, 25-II-1847.

²⁵ Puesta en escena por Léon Carvalho.

Los personajes protagonistas del ballet fueron interpretados por:

Personajes	Intérpretes
Alba Flor	Marie Guy Stephan
Sancho Saldaña, conde de	Pierre Massot
Cesar de Bazán, señor de	Paul Brillant
Elvira	Teresa Ferdinand
Bernardo	Alessandro Capuzzo
Raimundo	Victorino Vera
Carlos de Toledo, conde de	Hipólito Monet
Elena, su hija	Sra. James
Juilon, gitano viejo	Jean Antoine Petipa
Heraldos, pajes, escuderos, damas, aldeanos, segadores, gitanas, caballeros	Cuerpo de baile

Tanto Jean Antoine Petipa como Victorino Vera, directores de las compañías de baile del teatro en ese momento, interpretaron un personaje en el ballet. Ya hemos visto que Julion, papel que tenía bastante peso dentro de la obra, fue escenificado por Petipa, mientras que la parte desempeñada por Vera, Raimundo, era mucho menos relevante.

Guy Stephan, Thérèse Ferdinand –que un año antes había obtenido tan buenas críticas en *Farfarella*– y Pierre Massot volvían a encontrarse entre el elenco de protagonistas, pero en el ballet también participaron otros bailarines que, aunque no interpretaban a un personaje concreto, sí intervenían en los diferentes bailables. Entre ellos encontramos a la sevillana María Edo, Juana Flores y Antonia Hilariot. Ya nos hemos referido en otro momento a la carrera artística de Edo. Flores había comenzado a trabajar en el teatro en 1846 y permaneció en la compañía del Circo hasta 1849.²⁶

Según su pasaporte²⁷, el francés Paul Brillant (1821-64) tenía veinticinco años cuando viajó a Madrid desde Burdeos, acompañado por su esposa, y se incorporó a la compañía de baile del Teatro del Circo como primer bailarín en

²⁶ Entre 1849-51 fue bailarina del Teatro del Príncipe. En 1853 aparece como primera bolera del Teatro Liceo de Barcelona y en 1855-56 como primera bailarina de ambos géneros del mismo teatro.

²⁷ Del 14-VIII-1846. Archivo Departamental de la Gironde, Burdeos. 4M726/296.

agosto de 1846²⁸. Tras su paso por Madrid viajó a Nueva York y desde 1849 trabajó como bailarín y maestro de baile con la familia Ravel. Parece que fue un bailarín muy admirado por el público neoyorquino y entre los ballets que coreografió el *New York Clipper* señala *La Olga*, un divertimento español. Falleció en esta ciudad americana.²⁹



Imagen 203. Paul Brilliant después de 1849.

3.2.1 Un ballet de corta existencia

Cuando todavía resonaba en el Teatro del Circo el reciente éxito alcanzado por la ópera *Attila* de Verdi, estrenada el 5-I-1847, *Alba Flor la pesarosa* vino a sumarse, desde el momento de su estreno en marzo de 1847, a ese reducido grupo de ballets que fueron calificados por la prensa madrileña como de "corta existencia" porque habían sido un fracaso desde su primera representación. Ni siquiera el hecho de que se presentara en una función a beneficio de Guy Stephan sirvió para mejorar la mala acogida que tuvo.

Antes de la primera representación de *Alba Flor* la prensa madrileña había señalado que "el asunto es de pura invención y el principal personaje una gitana"³⁰, para que los espectadores se fueran preparando y no esperaran ver un ballet a partir de un argumento conocido. Al parecer la división en

²⁸ *El Español*, 7-VIII-1846; *El Clamor Público*, 8-VIII-1846.

²⁹ Joseph N. Ireland: *Records of the New York stage from 1750 to 1860*. Vol. II. Nueva York: T. H. Morrell, 1867, p. 14.

³⁰ "Crónica de teatros", *El Clamor Público*, 24-II-1847; *El Heraldo*, 25-II-1847.

cuatro actos fue un error porque, para un cronista, se convirtieron en "cuatro actos mortales y cuatro entre otros eternos", hasta el punto de afirmar que pronto se conocería el ballet como "*Alba Flor la pesada*"³¹ en lugar de *Alba Flor la pesarosa*.

Ángel Fernández de los Ríos también habló en su reseña de las "pesadas pantomimas"³². Aunque antes del estreno la prensa ya había prevenido al público de que "circunstancias locales y la complicación de alguna de las decoraciones han obligado al señor Petipa a dividir su obra coreográfica en cuatro actos, procurando, sin embargo, que no se entibie ni se fatigue con esta subdivisión la atención de los espectadores"³³. Podemos comprobar, por los comentarios que se publicaron tras el estreno, que la advertencia no evitó que el ballet se hiciera largo y pesado.

Hasta este momento no habíamos visto que ningún ballet representado en el Teatro del Circo hubiera sido silbado pero, en esta ocasión, "el público silbó un poco al terminarse el baile" aunque para un crítico "fue injusto, porque no silbó más"³⁴ y para Fernández de los Ríos el espectáculo "mereció bien la silba con que el público interrumpió el último acto". Además, la música del ballet le pareció "monótona"³⁵, a pesar de que los periódicos habían anunciado, días antes del estreno, que había sido "en su mayor parte sacada de otros bailes no conocidos en Madrid, y arreglada toda para *Alba Flor* (...) "³⁶.

Los bailables tampoco fueron bien recibidos. Para un crítico, *Alba Flor* simplemente estaba compuesto por "desgraciados bailettes"³⁷ y para otro contenía "muchos bailables inconexos y desgraciados"³⁸.

Fernández de los Ríos se refirió a los decorados como "poco notables"³⁹. Mientras que dos diarios de la capital comentaron positivamente el vestuario, afirmando que "en cuanto al lujo en el vestuario, baste decir que

³¹ "Gacetilla matritense", *El Espectador*, 6-III-847.

³² Ángel Fernández de los Ríos: "Revista de marzo", *El Siglo Pintoresco*, 1847.

³³ "Crónica de teatros", *El Clamor Público*, 24-II-1847; *El Heraldo*, 25-II-1847.

³⁴ "Gacetilla matritense", *El Espectador*, 6-III-847.

³⁵ Ángel Fernández de los Ríos: "Revista de marzo", *El Siglo Pintoresco*, 1847.

³⁶ *El Español*, 28-II-1847.

³⁷ Ángel Fernández de los Ríos: "Revista de marzo", *El Siglo Pintoresco*, 1847.

³⁸ "Gacetilla matritense", *El Espectador*, 6-III-847.

³⁹ Ángel Fernández de los Ríos: "Revista de marzo", *El Siglo Pintoresco*, 1847.

el baile se ejecuta en el Teatro del Circo"⁴⁰; sin embargo, para Fernández de los Ríos, en esta ocasión los trajes de Manuela Fariñas y Lorenzo Paris fueron "impropios"⁴¹.

La prensa ya no hizo más comentarios sobre *Alba Flor* y tampoco apareció publicado ningún grabado del ballet. No podemos precisar a qué se debió exactamente el poco éxito que alcanzó este ballet pero, tras analizar las escasas reseñas que se publicaron sobre *Alba Flor*, se percibe cierta predisposición negativa hacia todo lo que formaba parte de él, con excepción de los bailarines, que fueron los únicos que no recibieron críticas negativas. Puede ser que Petipa padre no lograra un espectáculo tan redondo como *Farfarella*, o bien que el público no asimilara de forma adecuada un segundo "guisado" de piezas coreográficas y musicales. Pero tampoco sería descabellado pensar que los acontecimientos que habían agitado la vida social y teatral de la capital solo un par de meses antes, y cuyo protagonista había sido su hijo Marius, hubieran pasado factura al prestigio de Petipa padre.

Estos hechos, que a priori pueden parecer banales, tuvieron una gran trascendencia para la vida de Marius Petipa y fueron relatados por él mismo en sus *Memorias*⁴² aunque omitiendo varios detalles importantes, sobre todo los nombres de los involucrados. Lo que se había producido era un romance en secreto entre el bailarín y Maria del Carmen Álvarez Lorenzana⁴³, hija de los marqueses de Villagarcía, que culminó con una "romántica" fuga –motivo por el que Petipa hijo no se presentó a una representación de *El diablo enamorado* en Teatro del Circo– y un posible duelo entre el pretendiente oficial de la joven y el bailarín. Para complicar más el asunto el pretendiente no era otro que Louis Charles Decazes de Glucksberg⁴⁴ (1819-86), primer secretario

⁴⁰ "Crónica de teatros", *El Clamor Público*, 24-II-1847; *El Herald*, 25-II-1847.

⁴¹ Ángel Fernández de los Ríos: "Revista de marzo", *El Siglo Pintoresco*, 1847.

⁴² En Laura Hormigón: *Marius Petipa en España (1844-47). Memorias y otros materiales*. Madrid: Danzarte Ballet, 2010, pp. 313-15.

⁴³ Nacida el 29-XII-1823, era hija de Francisco Álvarez Lorenzana (1802-49) y M^a de la Concepción Castro. En el AHN (FC. Ministerio de Hacienda. Leg. 5050/1) se conserva una copia de la partida de bautismo, celebrado en Santiago de Compostela. En 1837 la familia se trasladó a Madrid, primero a la calle del Clavel y luego a la calle Libertad n° 13. Madrid, AVM, Estadística 41/90.

⁴⁴ Era Duque de Glucksberg y Duque de Decazes y sustituyó a Bresson como Embajador de Francia en España en 1847. Entre 1873-77 fue Ministro de Asuntos Exteriores de Francia. Petipa en sus *Memorias* solo aporta de su rival las iniciales Ch., lo que provocó varias especulaciones. Por ejemplo Guest creía que correspondían al Conde Lionel de Chabrilan (1818-58) un diplomático que nunca ocupó un cargo

de la embajada de Francia en España. Este accidentado episodio, que pudo concluir con un interrogatorio policial según el propio bailarín, terminó con la precipitada salida y desaparición de Marius Petipa de España, en enero de 1847, adonde nunca regresó. A finales de mayo de 1847 Petipa viajaba desde París a San Petersburgo y fue en Rusia donde desarrolló su esplendorosa carrera como coreógrafo.



Imagen 204. Mª Concepción Castro, Marquesa de Villagarcía y madre de la amante de Marius Petipa en Madrid. BNE. Louis Charles Decazes de Glucksberg en 1877. Nadar/ Fonds Kodak-Pathé.

No hay que olvidar que el Teatro del Circo era el teatro de moda de la élite capitalina y muchos de los que acudían a sus funciones lo hacían, no precisamente por el gusto o la necesidad de presenciar los espectáculos que ofrecía la cartelera, sino por mantener sus relaciones sociales, su estatus y su apariencia. Precisamente Petipa hijo se inmiscuyó en los propósitos de una de esas familias en ascenso, los marqueses de Villagarcía quienes, buscando un mejor partido para su hija, no verían con buenos ojos que tuviera amoríos con un hombre que se dedicaba al baile como profesión. Esta misma sociedad “del buen tono” que acudía al Teatro del Circo, estaba perfectamente al tanto del romance/fuga de la Villagarcía con Petipa ya que existen varios testimonios

en la embajada de Francia en España, y Beaumont apuntaba al Vizconde de Chateaubriand, algo inverosímil ya que en 1847 tenía setenta y nueve años y moría un año más tarde en París.

de ello. A él se refirieron Merimée y su gran amiga la Condesa de Montijo en su correspondencia:

Creía que el Sr. Petitpas(sic) quería a la Marquesa de Villagarcía misma y no a su hija. Pero parece que es un hombre sin prejuicios que come el fruto maduro primero y el verde después.⁴⁵

O el escritor Juan Valera gracias a quien sabemos que la joven Villagarcía dejó escrita una carta antes de fugarse con el bailarín, y de esta forma confirma que la fuga verdaderamente se produjo:

El más notable acontecimiento doméstico que ocupa en el día a las malas lenguas es la fuga del bailarín Petipá(sic) con la hija de la Marquesa de V. Dicen que esta romancesca señorita desapareció de su casa a la hora de comer, dejando una carta a su mamá, en la que exponía los motivos que la habían obligado a tomar una determinación tan excéntrica, siendo el de más peso el amor vehementísimo que profesaba al aéreo y vaporoso amante con quien se ha fugado, cual una nueva Ariadna.⁴⁶

Así que es posible que, como represalia, aquellos que acudían al Teatro del Circo ya no vieran con buenos ojos los espectáculos que escenificaba Petipa padre. De hecho, el crítico de *El Clamor Público* también hizo alusión a estos sucesos en su reseña cuando comentó que, con las lecciones que ofrecía el argumento de *Alba Flor* "no dejarán de repetirse raptos parecidos al de Petipa"⁴⁷. Este cronista, a pesar de escribir en un diario llamado "progresista", dedicó toda su reseña a criticar desde el punto de vista moral, o de las buenas costumbres, la coreografía del *Vals* o *Paso a tres* del 1^{er} acto del ballet, interpretado por Guy (Alba Flor), Massot (Sancho Saldaña) y Brillant (Cesar de Bazán). Comenzaba afirmando que podría ser un "paso mímico muy bonito" pero que "a las personas de buenas costumbres" les parecerá "bastante liviano" y continuaba describiéndolo así:

⁴⁵ Carta de Merimée desde París del 23-I-1847. *Lettres de Prosper Merimée à la Comtesse de Montijo*. 1839-53. Vol. 1. París: 1930, p. 202-05.

⁴⁶ *Correspondencia de Juan Valera 1847-57*, ed. 1913. Carta del 14-I-1847, p. 13.

⁴⁷ "Crónica de teatros", *El Clamor Público*, 9-III-847.

Figúrense nuestros lectores un juego de coquetería en que la Guy concede mil favores a uno de sus amantes a expensas de la credulidad del otro. Primero la broma se limita a un cambio de manos en que el amante favorecido besa a cada pase o mudanza la de su querida, haciendo que el otro bese la suya por medio de una estratagema diestramente ejecutada. Luego la cosa sube a mayores, y concluye pasando los besos de las manos a la boca. Con efecto, en las vueltas de retirada dadas por la Guy y con aquella gracia y agilidad que le distinguen, dobla su flexible talle, se inclina hacia su amante y llena de lascivia busca con los labios los de su amante.⁴⁸

Concluía su comentario afirmando que ni esta ni "otra escena [que] hay por el mismo estilo y aun más chocantes que no queremos calificar", eran "la mejor escuela para las jóvenes"⁴⁹ de la capital.

Esta última reseña reafirma nuestra teoría respecto a que, tras el fracaso de *Alba Flor*, había algo más que lo meramente artístico y pone de manifiesto el rechazo soterrado que existía hacia los Petipa tras lo ocurrido.

Alba Flor se representó muy poco, solo en unas ocho ocasiones durante marzo de 1847 y ya no volvió a ponerse en escena ni en Madrid ni en ninguna otra ciudad española. Lo que sí se siguió bailando, aunque de manera independiente en funciones combinadas, fue el *Vals* o *Paso a tres*. Guy Stephan incorporó esta pieza a su repertorio interpretándolo tanto en Madrid⁵⁰ como en diferentes ciudades españolas: Zaragoza⁵¹ (1848 y 1850) junto a Massot y Carrión, en Valencia⁵² y Sevilla⁵³ (1848) con Massot y Ruiz o en Málaga⁵⁴ (1849) con Massot y Jiménez.

En Madrid este baile también se siguió interpretando por otros bailarines. Por ejemplo, en 1849, durante el intermedio del 2º al 3º acto de la ópera *Lucrezia Borgia* de Donizetti representada en el Teatro del Circo, los

⁴⁸ "Crónica de teatros", *El Clamor Público*, 9-III-847.

⁴⁹ "Crónica de teatros", *El Clamor Público*, 9-III-847.

⁵⁰ Cuando Guy regresó al Teatro del Circo en 1850 interpretó el *Vals* de *Alba Flor* junto a Appiani y Massot. *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 21-III-1850 y 4-V-1850.

⁵¹ *La Esmeralda*, Zaragoza. 13, 23, y 24-IX-1848; *Diario de Zaragoza*, 21 y 24-II-1850.

⁵² *La España*, 14-VI-1848; "Crónica de teatros", *El Clamor Público*, 21-VII-1848.

⁵³ "Triunfos de Mme. Guy Stephan", *El Clamor Público*, 8-XI-1848.

⁵⁴ *El Avisador Malagueño*, 11 y 22-I-1849.

niños Cristina Méndez, Trinidad Ramos y Ronconi Méndez "que tanta aceptación han tenido en los teatros de esta corte, y últimamente en el Príncipe"⁵⁵, bailaron el *Vals* de *Alba Flor*. O en una función combinada de ópera y baile celebrada en el Circo en marzo del mismo año, donde el *Vals* fue interpretado por las niñas Montero, Villetti y Malasaña⁵⁶. En noviembre también se bailó en una función combinada, pero en el Teatro de la Cruz, ejecutado por las señoritas Méndez, Malasaña y el niño Méndez.⁵⁷

⁵⁵ *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 5-II-1849.

⁵⁶ *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 29-III-1849.

⁵⁷ *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 18-XI-1849.

3.3 *El diablillo y la aldeana*, presentación de Sofia Fuoco en Madrid

El 8 de abril de 1848 se había cerrado una etapa para la historia del Teatro del Circo. José de Salamanca había dejado de ser el empresario del teatro y, tras la disolución de las compañías de ópera y de ballet, los diferentes intérpretes se habían ido contratando en otros teatros tanto de la capital como de otras ciudades.

Entre mayo y junio hubo un intento de relanzar otra vez la vida escénica del Teatro pero no pudo ser y, desde finales de junio de 1848 hasta noviembre de ese mismo año, no hubo más representaciones en el Teatro del Circo. Durante estos meses se aprovechó para realizar algunas mejoras en el interior del edificio. Según informó la prensa se contrató a Farnari para adornar la platea¹ donde se barnizaron los antepechos y divisiones de los palcos, se doraron de nuevo sus molduras, se pintó el techo de blanco y se colocaron "dos grandes mamparas en la entrada de las lunetas, para evitar que el viento o el mal olor incomoden a los que están en las filas del centro"². Pero sin duda lo más importante fue que se instaló "el alumbrado de gas [que] da una luz agradable"³.

Estos casi seis meses de inactividad artística se debieron a los diferentes problemas económicos que tuvieron los nuevos empresarios, Nemesio Pombo⁴ y el compositor italiano Basilio Basili⁵ (1804-95) para sacar adelante la empresa teatral. La prensa fue recogiendo puntualmente todos estos avatares además de celebrar que los trabajadores del teatro no iban a quedarse sin empleo. Sin embargo en octubre, pocos días antes de la reapertura, un periódico señalaba que Basili había dejado de formar parte de la empresa del

¹ "Crónica de Teatros", *El Espectador*, 27-IX-1848.

² *El Clamor Público*, 22-IX-1848.

³ *El Popular*, 27-XI-1848.

⁴ Parece que no gozó de muy buena fama como empresario. Barbieri comentó, en 1849, que cuando Pombo estuvo al frente del Teatro de la Cruz "era un embrollón, que ni tenía dinero, ni otros elementos". En Emilio Casares Rodicio: *Francisco Asenjo Barbieri: El hombre y el creador*. Madrid: ICCMU, 1994, p. 85.

⁵ En 1837 se instaló en Madrid. Estaba casado con la actriz aragonesa Teodora Lamadrid (1820-96) hermana de Bárbara, otra famosa actriz romántica.

Circo⁶, así que éste nuevo contratiempo, unido a los problemas de salud que Pombo había tenido que superar, retrasó un poco más la reapertura del teatro.

Finalmente, el 26⁷ de noviembre de 1848 se inauguró la temporada del Circo con la ópera *Leonora* de Mercadante. Solo comenzó a trabajar la compañía lírica, a pesar de que ésta tampoco se hallaba al completo.⁸ Hubo que esperar hasta el 28 de diciembre para que se presentara la compañía de baile, que estrenó un nuevo ballet: *El diablillo y la aldeana*, también conocido como *Foleto o el diablillo y la aldeana*. Con esta obra hicieron su primera aparición en Madrid la italiana Sofía Fuoco, Gustave Carey y Óscar Bernardelli. Al parecer, ante el anuncio de tantas novedades, "la concurrencia fue un lleno completo y el teatro presentaba un aspecto lucidísimo"⁹ y "brillante, pues todas las localidades se hallaban ocupadas por una concurrencia en extremo lucida"¹⁰.

Según indica el libreto¹¹, el ballet estaba "dirigido y puesto en escena por Appiani", el nuevo maestro de la compañía de baile del teatro que había sustituido a Auguste Lefebvre. Antonio Appiani era un bailarín y coreógrafo italiano que antes de venir a Madrid había trabajado en varios teatros de Italia, Francia y Bruselas¹². Comenzó a dirigir la compañía de baile del Teatro del Circo en 1848 y permaneció en ella hasta 1850, aunque en los momentos de inactividad del teatro lo encontramos trabajando en otros coliseos de la capital.¹³ En 1850 pasó al Teatro Real para hacerse cargo de la compañía de baile del nuevo teatro.

Así que nos encontramos de nuevo ante uno de esos ballets representados en el Teatro del Circo en los que, todo parece indicar, que tanto la coreografía como el libreto fueron creados por el propio coreógrafo para estrenarse en Madrid. Por lo tanto, no tenemos una obra preexistente con la que compararlo, aunque en su argumento encontramos algunas semejanzas con otros ballets románticos representados anteriormente en la capital.

⁶ *El Espectador*, 11-X-1848.

⁷ Estaba previsto para el 19, se retrasó al 22 y finalmente se realizó este día.

⁸ *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 15-XI-1848.

⁹ "Gacetilla", *El Popular*, 29-XII-1848.

¹⁰ "Gacetilla de la Capital", *El Heraldo*, 29-XII-1848.

¹¹ BNE, T/23024.

¹² Entre 1844-47 fue primer maestro de baile del teatro.

¹³ Como en el Teatro de la Cruz o del Drama y Lírico Español.

Hemos visto que en otros ballets románticos escenificados en el Circo como *Farfarella o la hija del infierno*¹⁴ (1846) o *El diablo enamorado*¹⁵ (1845) los dos primeros actos transcurrían en un país europeo y luego la acción se trasladaba a un lugar más exótico, como China o Ispahán. En *El diablillo*, que se dividía en tres actos y un prólogo, sucedía a la inversa y, aunque no aparecía ningún país exótico la acción comenzaba en un lugar fantástico e irreal, el inframundo, para trasladarse después a "la Suiza alemana". Aparentemente tampoco existía en este ballet la característica escena de *ballet blanc* que sí encontramos en otras coreografías de la etapa romántica. Sin embargo veremos que es posible que la última escena del ballet se corresponda con el momento de ballet blanco.

Como podemos deducir por su título, en *El diablillo y la aldeana* se recurría de nuevo al personaje del diablo, en este caso llamado Foletto, como protagonista del ballet. En el escenario del Teatro del Circo ya se habían presentado otros dos ballets protagonizados por diablos, o mejor dicho, por diablos femeninos: Uriela, que en *El diablo enamorado* era un "diablo mujer"¹⁶ y Farfarella, que era "la hija del infierno". En este caso Foletto es el hijo de Astarot, y parece que él no fue creado a base de conjuros realizados sobre una caldera en el infierno como sí ocurrió con Farfarella.

Igual que Uriela en *El diablo enamorado*, Foletto tenía el encargo de su padre de apoderarse de un alma mortal pero debía evitar, como ella, el "dejarse subyugar por las pasiones de los hombres"¹⁷ y enamorarse de algún ser humano. De hecho, en un párrafo rimado del libreto, se reproducen las órdenes que Astarot le daba a su hijo:

Baja a la tierra a conquistar un alma;
Mas si a la seducción sucumbes luego,
de la inmortalidad pierdes la palma
cuando sientas de amor el vivo fuego.¹⁸

¹⁴ Composición de Jean Antoine Petipa. BNE, T/12416.

¹⁵ Puesto en escena por Jean Baptiste Barrez BNE, T/20044.

¹⁶ BNE, T/20044, p. 4. O "diablillo del sexo femenino", p. 6.

¹⁷ BNE, T/23024, p. 9.

¹⁸ BNE, T/23024, p. 6.

A pesar de las advertencias de su padre, Foletto se encaprichaba de Lisinska y, como no lograba retenerla después de emplear todas las artimañas posibles, era finalmente el alma de la joven la que decidía arrebatarse. Se evidenciaba con ello que Foletto tenía peores sentimientos que Uriela quien, al haberse enamorado del Conde decide salvarlo, rompiendo el pacto que éste había firmado con el diablo, aunque ello significase la propia muerte de Uriela.

Aunque el protagonista del ballet era un joven diablo, el libreto le otorgaba a Foletto características más propias de una sílfide, una péri o de una ondina porque, igual que ellas, tenía alas¹⁹, podía volverse invisible, volar o incluso flotar sobre el agua. En el 1^{er} acto, por ejemplo, Foletto "revolotea invisible alrededor"²⁰ de Lisinska y su abuela Marta y, como hacía la malvada Ondina, las asustaba con travesuras y maldades. O al principio del 2^o acto, donde el libreto describía cómo Foletto "llega bailando sobre las aguas y revoloteando de una ola a otra"²¹.

Además, como solían hacer los seres fantásticos que protagonizaban algunos ballets románticos, el diablillo tomaba la apariencia de un ser mortal para engañar a sus víctimas. En este caso Foletto, "toma el vestido y facciones"²² de Fritz, el prometido de Lisinska. Este tipo de transformaciones o metamorfosis de personajes eran muy habituales en los ballets románticos. En ellas, los seres irreales solían tomar la apariencia de sus "rivales" terrenales para poder acercarse a aquellos que pretenden engañar y conseguir sus diferentes objetivos. Así actuaban la Péri, Ondina, Uriela²³ y Mazourka y la Condesa de *El diablo a cuatro*²⁴, aunque estas últimas realizaban la transformación por iniciativa de un "mágico".

Tanto en *El diablo enamorado* como en *El diablillo* hay una escena final en la que una de las mujeres, tras morir, subía a una especie de paraíso. En el primer caso se trataba de Uriela quien, finalmente, "logra ella misma el cielo

¹⁹ BNE, T/23024, p. 10.

²⁰ BNE, T/23024, p. 8.

²¹ BNE, T/23024, p. 10.

²² BNE, T/23024, p. 11.

²³ La transformación de Uriela es más compleja porque incluso cambia de género. Ella es el "diablo mujer" pero primero aparece como paje masculino y luego como dama.

²⁴ Puesto en escena por Massot (1848). BNE, T/12403.

en premio de su buena acción"²⁵. En el caso de *El diablillo* era Lisinska quien, gracias a la intervención del "ángel de la castidad", en lugar de ir al inframundo adonde pensaba enviarla Foletto, acababa en la llamada "Mansión de la castidad"²⁶. El personaje del ángel de la castidad estaba interpretado por una bailarina, Tomasa Monjardín. En este sentido el Ángel puede recordarnos al personaje de Mirtha, la reina de las willis de *Giselle*, ya que ambas ejercían de preceptoras de jóvenes que, como Lisinska y Giselle, morían virtuosas antes de casarse. Aunque hay que matizar que Mirtha era más vengativa y deseaba castigar a todos los hombres que encontraba por la noche en su camino, mientras que el Ángel de la castidad solo pretendía salvar a una joven "virtuosa" de acabar en el infierno.

Final de <i>El diablo enamorado</i> en Madrid	Final de <i>El diablillo y la aldeana</i> en Madrid
Uriela dice: por ti, por haberte amado yo me pierdo para siempre" y arroja el pacto al fuego. La llama va consumiendo el papel y la vida ficticia de Uriela va abandonándola al mismo tiempo. (...) Las rocas de la infernal caverna se abren, un ángel aparece en la cima y Uriela, por premio a su fe, es elevada a la región celestial.	(...) Se ve a Foletto luchando en vano contra el Genio que le obliga a volver al infierno, mientras hace subir al zénit a Lisinska. (...) [quien] recompensada por sus virtudes, recibe el premio gozando en medio de danzas y de placeres eternos.

El libreto nos informa que la música del ballet era obra "de varios maestros" pero no especifica sus nombres. Gracias al comentario aparecido en un diario sabemos que "la música [estaba] entresacada de varias óperas" y que "contiene algunos lindos motivos, como la *Alemanda*²⁷ del maestro Pugni", pero ignoramos de qué obra se había tomado esta danza. Este mismo diario también señalaba que "en el final sobresale un acompañamiento de arpa perfectamente tocado por la Srta. Guadalupe Revuelta"²⁸. Por último explicaba que, tres días antes del estreno del ballet, "los músicos de la orquesta no

²⁵ *El diablo enamorado*, BNE, T/ 20044, p. 6.

²⁶ BNE, T/23024, p. 13.

²⁷ Término que proviene del francés *Allemande* y se utiliza para denominar a una danza alemana del siglo XVIII de compás cuaternario o binario formada por dos movimientos, *allegro* y *moderato*.

²⁸ "Gacetilla. Milagro coreográfico musical", *La España*, 31-XII-1848.

habían visto todavía la partitura" pero "a pesar de tan corto tiempo y de tanta precipitación" la orquesta había cumplido "más de lo que se podía esperar"²⁹.

Según se publicó en la prensa, el nuevo director de orquesta del teatro era el francés Hipólito Gondois³⁰ (1811-84) pero ignoramos si, a parte de dirigir la orquesta, intervino en algún aspecto musical del nuevo ballet.³¹ Durante la década de 1830 el maestro trabajó en Bruselas y después en Barcelona (1840-42) donde Victor Bartholomin escenificó varios ballets compuestos por él.³² Posteriormente pasó por diferentes teatros de Madrid³³ y más adelante lo encontramos dirigiendo y componiendo en varios teatros de París.³⁴ Además de ballets también compuso zarzuelas y bailes nacionales tanto españoles como extranjeros. Muchas de estas partituras se conservan en la Biblioteca Nacional.

Entre las danzas del prólogo encontramos un *Galop infernal*. También en el 1^{er} acto de *Farfarella* se utilizó un *Galop infernal* cuya música, según informaron algunos diarios de la capital³⁵, fue arreglada por Johann Daniel Skoczdepole sobre motivos de la ópera-ballet *La tentation* de Halévy, en cuyo libreto aparecía una "Danza de los demonios y las diablesas"³⁶. No podemos confirmar si este mismo *Galop* fue el que se utilizó en *El diablillo*, pero lo cierto es que esta partitura se encontraba disponible en Madrid y no sería descabellado pensar que se reutilizara para esta escena del nuevo ballet.

²⁹ "Gacetilla. Milagro coreográfico musical", *La España*, 31-XII-1848.

³⁰ *El Clamor Público*, 6-XII-1848.

³¹ Si sabemos que tras las funciones de *El diablillo* celebradas el 8 y 10-I-1849 se tocó "una sinfonía a toda orquesta, compuesta por el señor Gondois" y que después, Fuoco, Carey y Edo "reconocidos a la acogida que el público les ha dispensado, se presentarán a bailar el *Vals* titulado *Schiveitz*, cuya música ha compuesto el propio señor Gondois". *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 8 y 10-I-1849.

³² *Una fiesta de caballeros en la Edad Media*, diversión en un acto (1840). *La joven tirolesa o la vuelta a la aldea*, baile pantomímico en tres actos, estrenado en Lyon en 1838 y representado en Barcelona en 1840. *Azelia o la esclava siria*, baile asiático en un acto ejecutado por primera vez en Barcelona el 23-XII-840. *La niña escocesa o los días de la abuela*, baile en un acto estrenado en Barcelona y *La encantadora o el triunfo de la cruz*, baile heroico en cuatro actos con música de Gondois y Hanssens estrenado en Bruselas en 1832 y representado en Barcelona en 1841.

³³ El del Circo (1843 y 1848-50), el del Príncipe –donde compuso *Pizarro o la Conquista de Perú* (1843) coreografiado por Bartholomin– el de la Cruz –donde creó la música del *Paso a dos* del 3^{er} acto de *El diablo a cuatro* montado por Appiani en 1849– y el del Instituto (1852) donde compuso la música de *El marido de la mujer de D. Blas*, vodevil en dos actos con letra de Manuel Garcia Gonzalez y Antonio Alverá y Delgrás.

³⁴ Fue director de orquesta del Teatro de la Porte San Martin (1853) y hacia finales de 1850 del Teatro del Odeón.

³⁵ *Diario de Madrid*, 3-III-1846; *El Clamor Público*, 4-III-1846.

³⁶ Libreto de Gide de *La tentation* (1832), Bayerische Staatsbibliothek 3221^c, p. 18.

En cuanto a las danzas de *El diablillo*, en el programa se señalan junto con sus intérpretes, y se advierte que la 1ª escena del 3º acto no tiene partes bailadas porque era toda de pantomima.

	Bailables	Intérpretes
Prólogo	<i>Galop infernal</i>	Todo el cuerpo de baile
	<i>Entrada bailable</i>	Gustave Carey
1º acto	<i>Entrada bailable</i>	Sofia Fuoco
	<i>Paso a dos</i>	Octavia de Melisse y Óscar Bernardelli
	<i>Solo</i>	S. Fuoco y bailarinas
2º acto	<i>Entrada</i>	G. Carey
	<i>Paso a dos</i>	S. Fuoco y G. Carey
	<i>Alemanda general</i>	Cuerpo de baile?
3º acto	<i>Escena mímica</i>	--
	<i>Paso</i>	S. Fuoco y María Edo, Monet y demás bailarinas

Por otra parte a lo largo del libreto encontramos, en varias ocasiones, indicaciones en relación a cuándo bailaban algunos personajes. En el prólogo, por ejemplo, "una turba de duendecillos y diablos se aproximan (...) esforzándose por distraer [a Astarot] con sus danzas"³⁷. Esta danza se corresponde con el *Galop infernal* que ejecutaba el cuerpo de baile. Al inicio del 2º acto ya hemos comentado que Foletto "llega bailando sobre las aguas", que sería el equivalente a la "entrada" que se indica en este acto. También en el acto 2º el libreto señalaba que cuando la joven aldeana vestida de novia se reunía con su prometido y el resto de invitados para ir a celebrar su boda, "se entregan a la danza"³⁸. Suponemos que era entonces cuando se bailaba la *Alemanda* en la que debían participar tanto los solistas como el cuerpo de baile. Un poco más adelante el libreto nos advierte que "Fritz va a invitar a bailar a Lisinska, pero Foletto ocupa su puesto habiendo tomado su vestido y facciones"³⁹, aquí era donde tenía lugar el *Paso a dos* entre el diablillo y la aldeana.

³⁷ BNE, T/23024, p. 5.

³⁸ BNE, T/23024, p. 11.

³⁹ BNE, T/23024, p. 11.

En la escena final del ballet el libreto señala que, una vez muerta Lisinska y tras haber llegado a la mansión de la castidad, participaba "en danzas y placeres eternos"⁴⁰. Se refiere al *Paso* que bailaban Fuoco, María Edo, Monet⁴¹ y demás bailarinas. Ya hemos comentado que, aparentemente, *El diablillo* carecía de escena de *ballet blanc* pero, dadas las características de este último cuadro, podemos considerar que sería en esta escena donde podría desarrollarse. Tenía lugar en un emplazamiento sobrenatural, en este caso la mansión de la castidad, y en ella participaba la protagonista, Lisinska, que formaba parte de un conjunto únicamente femenino y también irreal como lo eran sus acompañantes. Además sabemos que cuando Lisinska moría, justo antes de esta escena, todavía llevaba puesto su vestido de novia lo cual aporta otro matiz simbólico a este último cuadro.⁴² Este traje tendría características similares al tutú romántico blanco.

Llama la atención que entre las danzas del ballet aparezcan dos solos masculinos, algo poco habitual aunque comprensible, porque el protagonista del ballet era el diablillo interpretado por Carey. Ya sabemos que en los ballets románticos era poco frecuente que se le dedicara alguna variación en solitario a los bailarines, por lo que resulta todavía más llamativo. Normalmente era la bailarina protagonista la que tenía reservadas esas partes de lucimiento, como también ocurría en este ballet.

Echamos en falta que el libreto señale el nombre del escenógrafo que se encargó de diseñar los decorados, sobre todo porque hay que recordar que Eusebio Lucini ya no trabajaba en el Teatro del Circo y ni siquiera se encontraba en Madrid. Sin embargo sí ofrece varias descripciones de la escenografía utilizada en cada una de las escenas. Veremos cómo en el ballet se combinan los escenarios reales –la campiña suiza alemana o el interior de una cabaña–, con los fantásticos –el infierno–, algo muy habitual en los ballets románticos.

Para el prólogo el libreto indicaba: "Interior de un cráter. Masas enormes de rocas apiñadas entre sí forman diferentes cavernas; en una de

⁴⁰ BNE, T/23024, p. 13.

⁴¹ Puede tratarse de las bailarinas Leticia o Palmira Monet.

⁴² En este sentido, y salvando las muchas diferencias entre los dos personajes, Lisinska también nos recuerda a Giselle, ya que las dos son aldeanas que mueren jóvenes y vírgenes/castas, aunque por causas muy diferentes.

ellas se ve la estatua del Destino". En el 1^{er} acto señalaba: "paisaje representando lo intrincado de una selva, cabaña a la izquierda pegada a una torre gótica en ruinas. Un pozo a la derecha dentro de una gruta tapizada de verdura". Precisamente uno de los efectos de maquinaria que se utilizaron en el ballet consistía en hacer aparecer al diablillo por una trampilla disimulada por este pozo.

El 2^o acto tenía lugar en una "risueña campiña" de la suiza alemana donde observamos "a la derecha la cabaña de Marta vista por distinto lado que el acto precedente. En el foro un arroyo que serpentea entre la hierba". El 3^{er} y último acto ocurría primero en el "interior de la cabaña, ventana a la derecha con largos cortinajes, otra a la izquierda contra la cual está apoyado un tocador. En el fondo la alcoba cerrada con cortinas". Pero concluía en la "mansión de la castidad", decorado del que no nos daba más detalles y que equivaldría a una especie de paraíso.

En el ballet también se utilizaban, además de las trampillas, otros efectos de maquinaria escénica como aquellos que hacían posibles los vuelos de Foletto por el escenario, como si de una willi o sílfide se tratara, o los que permitían que se quedara "suspendido sobre la cornisa de la ventana"⁴³ o que apareciera sobre las ruinas de la torre gótica del 1^{er} acto.⁴⁴ También se emplearon elementos escenográficos y de iluminación que permitían que, por ejemplo, Astarot apareciera sobre "nubes de fuego"⁴⁵ y que, tras "un estrépito de vidrios rotos, la luna iluminara con sus rayos el rostro de la medrosa"⁴⁶ Lisinska en el 3^{er} acto. Encontramos aquí otro recurso muy utilizado en los ballets románticos, las escenas que se desarrollaban bajo la luz de la luna, que encontramos en ballets como *Giselle*, *La Sylphide*, *La Ondina*, etc.

La nueva compañía de baile del Teatro del Circo no fue mal acogida en su conjunto porque se dijo que "en lo general es buena, y nos parece suficiente para la ejecución de grandes espectáculos"⁴⁷. Según informó la prensa, el cuerpo de baile estaba formado por "dieciséis parejas y doce niñas"⁴⁸. Sin

⁴³ BNE, T/23024, p. 13.

⁴⁴ BNE, T/23024, p. 8.

⁴⁵ BNE, T/23024, p. 9.

⁴⁶ BNE, T/23024, p. 13.

⁴⁷ "Gacetilla de la Capital", *El Heraldo*, 29-XII-1848.

⁴⁸ *El Clamor Público*, 6-XII-1848.

embargo, otro periódico explicaba que solo con esta primera representación "no había podido formarse una idea bastante exacta acerca del mérito de los bailarines"⁴⁹. Mucho más directo y crítico fue otro cronista que afirmó en su reseña que los bailarines eran "unas parejas de baile de escaso mérito, a pesar de su cacareada reputación"⁵⁰. En el elenco encontramos varios nombres conocidos que ya habían formado parte de la anterior compañía de baile del teatro. Entre ellos aparecen Giuseppa Clerici, María Edo, varios componentes de la familia Monet o Tomasa Monjardín. A los que se unieron nuevas figuras como Gustave Carey y Sofía Fuoco.

Podemos observar también cómo en el ballet se combinaban los personajes reales con los fantásticos. Los roles protagonistas fueron interpretados en Madrid por:

Personajes	Intérpretes
Marta , abuela de	Josefa Clerici
Lisinska , joven aldeana	Sofía Fuoco
Rultand , rico labrador	Monet menor
Fritz , su hijo	Antoin
Astarot , soberano de los abismos	Hipólito Monet
Foleto , su hijo	Gustave Carey
El angel de la castidad	Tomasa Monjardín
Duendes, diablos, aldeanas-os, etc.	Cuerpo de baile

Entre las nuevas bailarinas encontramos a Octavia de Melisse, que aunque no interpretaba un papel concreto en el ballet, participaba en las danzas. Formó parte de la compañía de baile del Teatro del Circo en las temporadas de 1848-49 y antes de venir a Madrid, entre 1846-47, había sido bailarina del Covent Garden de Londres.⁵¹

Los primeros bailarines masculinos también se renovaron. El bailarín, coreógrafo y maestro de baile Gustave Carey (ca.1818-81), a quien en Madrid se denominó reiterada y erróneamente Carrey, era hijo y hermano de

⁴⁹ "Gacetilla", *El Popular*, 29-XII-1848.

⁵⁰ "Crónica de Teatros", *El Clamor Público*, 30-XII-1848.

⁵¹ La encontramos en ballets como *Catarina ou la fille du bandit* (1846) de Perrot y Pugni, o *L'Odalisque* (1847) de Albert, con música de Curmi.

bailarines⁵² y había trabajado en diferentes ciudades europeas antes de llegar a Madrid.⁵³ Fue considerado un destacado *danseur noble* que interpretó los roles masculinos protagonistas más importantes del momento, además de acompañar a algunas de las bailarinas más destacadas del ballet romántico como Taglioni, Elssler, Cerrito o Grisi. Se dijo de él que era un bailarín "poderoso" y que "sus piruetas eran tan extraordinarias como las de Perrot, aunque su ejecución era puramente mecánica"⁵⁴. A mediados de la década de 1860 Carey trabajó como "maestro director, compositor y primer bailarín de la compañía de baile del Teatro del Liceo de Barcelona"⁵⁵ y en este teatro llevó a escena ballets como *La ninfa de los bosques*⁵⁶ o *La diosa aldeana*.⁵⁷



Imagen 205. Octavia de Melisse en *La Sylphide* y Gustave Carey. Biblioteca Nacional de Austria.

Otro de los nuevo intérpretes que apareció ahora en Madrid fue Óscar Bernardelli, un bailarín y violinista italiano. Tras su paso por el Circo trabajó

⁵² Su padre André Isidore Carey, su madre Josephine Sainte-Claire y su hermano Édouard fueron bailarines.

⁵³ Viena, París, Londres Milán Nápoles o Copenhague.

⁵⁴ *The Athenaeum*, Londres, 25-XI-1843.

⁵⁵ *Almanaque del Diario de Barcelona para el año 1864*, Impr. del Diario de Barcelona: 1863, p. 63-64.

⁵⁶ Divertimiento nuevo en un acto compuesto por Carey.

⁵⁷ Nuevo ballet en un acto compuesto por Carey (1865). "*La diosa aldeana*, composición coreográfica del director Sr. Carey, fue aplaudida con entusiasmo, llamados todos los bailarines a la escena varias veces, y cuatro el director Sr. Carey". *La Gaceta Musical Barcelonesa*, 19-II-1865.

en América Latina con la compañía de ballet que fundó junto a su esposa, la también bailarina ítalo-francesa Celestina Thierry, a quien apodaron “la Taglioni de Chile”⁵⁸. El matrimonio actuó en México⁵⁹ (1850-52) –donde Bernardelli realizó una importante labor como maestro durante más de dos años y donde nacieron los dos primeros hijos del matrimonio⁶⁰–, California⁶¹ (1855), Perú⁶² (1856) y Chile⁶³ (1857-60). En 1860-61 constituyeron la agrupación de ballet más importante que había llegado a Buenos Aires hasta ese momento.⁶⁴ El matrimonio terminó estableciéndose en Brasil, donde nacieron otros dos hijos.⁶⁵

Según Ramos, Bernardelli “no era un virtuosos cuya técnica asombrara” como ocurría con la de otros bailarines de la época, pero “era un correcto primer bailarín con una bella figura y una presencia siempre elegante”. También señaló que era “un violinista de talento y montó para él y su esposa una serie de ballets en el estilo de Saint-Léon y Cerrito, en los que podía lucir su habilidad con el violín”. Como coreógrafo parece que “fue siempre felicitado por la elegancia y buen gusto de sus composiciones”⁶⁶.

Pero sin duda lo que generó la mayor expectación en Madrid fue la presencia de la joven primera bailarina Sofía Fuoco (1830-1916) cuyo nombre real era María Brambilla. Se formó en Italia con Carlo Blasis y tras debutar en la Scala de Milán, la Ópera de París (con el ballet *Betty*, en 1846) y bailar en Londres⁶⁷, fue primera bailarina del Teatro de Circo de Madrid durante las

⁵⁸ Charles Benner: *Así bailaron un día. Ensayo histórico sobre la danza y el ballet en Chile 1800-1940*. Cap. VIII. <http://asibailaronundia.blogspot.com.es/2008/09/as-bailaron-un-da.html> (2008), (consultado 7-III-2016).

⁵⁹ Maya Ramos Smith: *El ballet en México en el siglo XIX: De la independencia al segundo imperio (1825-1867)*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991, pp. 210-25; VV. AA.: *La danza en México. Antología: cinco siglos de crónicas, crítica y documentos (1521-2002)*. México: CNCA, 2002.

⁶⁰ Rodolfo nació en Guadalajara (1852) y fue escultor. Después llegó Fanny. En Ramos Smith: *El ballet en México...*, p. 224.

⁶¹ Ramos Smith: *El ballet en México...*, p. 224.

⁶² Jorge Basadre: *Historia de la República del Perú*, Historia, 1961, Vol. 3, p. 1389.

⁶³ En el recién inaugurado Teatro Municipal de Santiago. http://www.centrodae.cl/wp_cdae/?p=2192 (consultado 3-VI-2015).

⁶⁴ <http://surdelsur.com/es/historia-ballet-argentina/> (consultado 3-VI-2015).

⁶⁵ Henrique (1857) que fue pintor y Félix (1866) que fue un importante violinista. En Ramos Smith: *El ballet en México...*, p. 225.

⁶⁶ Ramos Smith: *El ballet en México...*, p. 213.

⁶⁷ Primero actuó en el Drury Lane y desde mediados de 1847 en el Covent Garden.

temporadas de 1848-50⁶⁸, aunque durante la pausa veraniega de 1849 actuó en Dieppe, Rouen y Burdeos. Con la inauguración del Teatro Real pasó a formar parte de su compañía de baile en 1850-51 y 1852.⁶⁹

Hemos visto que su primera aparición en Madrid la realizó con *Foleto o el diablillo y la aldeana* y, por este motivo, la prensa anunció que junto con el programa del ballet se vendía "la biografía de la célebre bailarina en un cuaderno a 2 rs. en la librería Boix" de la Puerta del sol y en el mismo Teatro del Circo.⁷⁰



Imagen 206. Grabado de Sofía Fuoco en 1853.

Tras la primera aparición de Fuoco ante el público de la capital, algunos diarios comentaron que había decepcionado un poco porque, aunque reconocían que "era sin duda una bailarina de mérito"⁷¹ y conocían sobradamente la fama que la precedía, consideraron que "no es tanto como se esperaba"⁷². Resulta evidente que la presencia de Guy Stephan en la escena madrileña había dejado una profunda huella entre los espectadores y la crítica, y esto hacía que las comparaciones entre las dos bailarinas fueran

⁶⁸ Inicialmente residió en la calle del Prado nº 20 y luego se trasladó a San Miguel nº 21, 3º izq. En Cambronero: *La España Moderna*, 1-V-1913, p. 20.

⁶⁹ Cobraba 20.000 reales mensuales, "Gacetilla", *La España*, 7-VII-1850. Participó en ballets como *Florinda o el diablo cojuelo* o *Aureozel o la reina de los Elfs*.

⁷⁰ *Diario de Avisos de Madrid*, 27-XII-1848.

⁷¹ "Gacetilla", *El Popular*, 29-XII-1848.

⁷² "Gacetilla de la Capital", *El Heraldo*, 29-XII-1848.

inevitables, más aún cuando se percibió claramente que Fuoco pertenecía a una escuela diferente a la de Guy. Se puede decir que los espectadores y los cronistas habían catalogado, inconscientemente, a las dos bailarinas en los polos opuestos característicos del estilo romántico. La Guy, aunque se desenvolvía perfectamente interpretando danzas españolas, resultaba más parecida a la Taglioni o como decía *El Heraldo* era "delicada, fina, ligera", mientras que la Fuoco se asemejaba más a la Elssler, "bailarina de fuerza y resistencia"⁷³.

Otro diario justificaba el escepticismo con el que algunos habían recibido a la Fuoco afirmando que "no ha satisfecho al pronto a algunos intolerantes admiradores de aquella [Guy], pero ha agradado extraordinariamente a todas las personas imparciales", y abogaba por darle una segunda oportunidad a la italiana, para que los espectadores de la capital aprendieran a "aplaudir el verdadero mérito de toda bailarina"⁷⁴ se llamara Guy o Fuoco.

3.3.1 Recepción de un ballet sin grandes pretensiones

Tal y como le gustaba anunciar habitualmente a la prensa, el nuevo ballet fue "puesto en escena con lujo y propiedad" y el teatro "presentaba un brillante aspecto"⁷⁵. Hay que recordar que pocos meses antes, además de las obras de restauración, se había instalado la iluminación con gas en el teatro por lo que, además de mejorar la iluminación de la escena, debió de aliviarse la incomodidad de los espectadores ya que se eliminaba toda la parafernalia necesaria, y que tan bien describe Sepúlveda, para encender las velas de la araña sala y todas las incomodidades que ello conllevaba.⁷⁶

Lo cierto es que, a pesar de su extensión de 3 actos y un prólogo, y de sus tres horas de duración⁷⁷, *El diablillo* era un ballet "sencillo" creado con

⁷³ "Gacetilla de la Capital", *El Heraldo*, 29-XII-1848.

⁷⁴ "Gacetilla. Milagro coreográfico musical", *La España*, 31-XII-1848.

⁷⁵ "Gacetilla de la Capital", *El Heraldo*, 29-XII-1848.

⁷⁶ Ricardo Sepúlveda: *El Corral de la Pacheca. Madrid y su teatro*. Madrid: Asociación de librereros del lance, 1993. Ver capítulo XXIV de la 2ª parte.

⁷⁷ "Crónica de Teatros", *El Clamor Público*, 30-XII-1848.

cierta premura, sin grandes pretensiones y que podía "ejecutarse con pocos ensayos"⁷⁸; de hecho "doce días [antes] apenas se sabía todavía qué baile se pondría en escena"⁷⁹. Su finalidad fue presentar, lo antes posible, a la nueva compañía de baile del teatro y a sus nuevos bailarines, sobre todo a la Fuoco. También se había aprovechado la escenificación de este "juguetillo ligero" para avanzar en los ensayos de una "obra maestra, el gran baile titulado *Los cinco sentidos*"⁸⁰ que el teatro pensaba representar en breve.

Aunque otro cronista también señalaba que era un ballet muy sencillo que "no pertenece al género de aquellos que seducen con grande aparato", estaba "bien presentado, entretiene y agrada"⁸¹. Teniendo en cuenta la premura con la que fue escenificado, la prensa señaló que el ballet había sido "puesto en escena con gran propiedad y lujo, dando la empresa una prueba más de que no escasea los medios de agradar al público presentando espectáculos perfectamente decorados"⁸². De la misma opinión era otro diario que destacaba además que "la empresa merece nuestros elogios porque conocemos que desea y procura complacer al público"⁸³.

Sin embargo no todos los periódicos fueron tan optimistas y, en su extensa reseña, *El Clamor Público* se mostraba bastante molesto con la pompa con la que se había anunciado el nuevo ballet y sus bailarines, porque creía que:

Nada perjudica tanto a una empresa como el prurito indiscreto que tienen algunos de sus amigos de convertirse en pregón para ensalzar hasta las nubes el mérito de las funciones y partes nuevas que han de presentarse al público. Prevenidos los ánimos con tan pomposos elogios, se forman una idea exageradísima de su mérito que nunca corresponde a la realidad. (...) Así ha sucedido con el famoso baile y los famosos bailarines y bailarinas que se estrenaron en el Teatro del Circo.⁸⁴

⁷⁸ "Crónica de Teatros", *El Espectador* y *El Clamor Público*, 23-XII-1848

⁷⁹ "Gacetilla. Milagro coreográfico musical", *La España*, 31-XII-1848.

⁸⁰ *El Clamor Público*, 24-I-1849.

⁸¹ "Gacetilla. Milagro coreográfico musical", *La España*, 31-XII-1848.

⁸² "Gacetilla", *El Popular*, 29-XII-1848.

⁸³ "Gacetilla de la Capital", *El Heraldo*, 29-XII-1848.

⁸⁴ "Crónica de Teatros", *El Clamor Público*, 30-XII-1848.

En esta misma línea añadía que, después de tener "llena la cabeza de los elogios, ponderaciones, encomios, aplausos y anuncios repetidos acerca de la prodigiosa habilidad de la nueva compañía danzante, esperábamos presenciar un espectáculo sorprendente y extraordinario" pero, por desgracia, esto no fue así y, según el crítico, lo que se vio sobre el escenario fue "un argumento pobrísimo y hasta ridículo, unas figuras de contradanza del género de las de Nochebuena, unas combinaciones coreográficas de pésimo gusto y unos cuerpos de comparsa dando saltitos como niñas que juegan *al alimón, al alimón*". Consideraba además que "el plan del baile no tiene interés, ni novedad, ni siquiera sentido común" porque se presenta un "baile de magia sin magia, de trasformaciones sin transformación y de tramoya sin ninguna tramoya"⁸⁵.

Tampoco el aspecto formal de *El diablillo y la aldeana* agradó al crítico de *El Clamor Público*. Hemos visto que uno de los efectos de maquinaria que se utilizaba en el ballet consistía en la aparición del protagonista por una trampilla que simulaba un pozo, pero según el crítico este era "tan enjuto como si saliese de una estufa". Además consideraba que era un efecto muy simple y que "esa tramoya mágica no ofrece gran dificultad, ni tiene el mayor mérito, pues con abrir un escotillón se sale del paso"⁸⁶. Sin embargo, ni éste ni ningún otro crítico se refirió al efecto de los vuelos que realizaba Foletto en diferentes momentos del ballet.

Respecto a los bailarines, un cronista señaló que la pareja principal obtuvo "varias veces unánimes aplausos" por lo que se podía pensar que el público "ha acogido con el mayor favor a estos bailarines" y concluía afirmando que "estamos persuadidos que tanto Carey como la Fuoco bastarán a complacer las exigencias de la elegante sociedad que se reúne en la sala del circo"⁸⁷, porque ambos "fueron repetidas veces aplaudidos en varios pasos"⁸⁸.

Un crítico explicó que la Fuoco pertenecía claramente "a otra escuela que la Guy, que es con la que el público madrileño puede hacer

⁸⁵ "Crónica de Teatros", *El Clamor Público*, 30-XII-1848.

⁸⁶ "Crónica de Teatros", *El Clamor Público*, 30-XII-1848.

⁸⁷ "Gacetilla", *El Popular*, 29-XII-1848.

⁸⁸ "Gacetilla de la Capital", *El Heraldo*, 29-XII-1848.

comparaciones"⁸⁹ y al estar todavía "tan vivos los recuerdos de la Guy y tan cerca sus repetidos triunfos, la nueva bailarina se encuentra en una posición desventajosa"⁹⁰. Por este motivo Fuoco fue "recibida con cierta frialdad en un principio" aunque a lo largo del espectáculo fue "aplaudida con entusiasmo y llamada a la escena" y, en las siguientes funciones, la bailarina "agradó mucho más"⁹¹.

Desde el punto de vista técnico se comentó que Fuoco "ejecuta mucho sobre la punta de los pies [y] baila con seguridad" pero a pesar de esto se echaba "de menos en ella la ligereza de la Guy"⁹². Otro cronista añadió que la italiana "no se eleva con la blandura ni la gracia de la aérea sílfide que por algunos años ha hecho las delicias de los concurrentes al Circo"⁹³, refiriéndose a la Guy. El crítico de *El Clamor Público* señaló que aunque Fuoco "trenza por lo bajo perfectamente, marca las notas con la punta del pie con precisión y compás y desempeña bien los pasos, le faltan desenvoltura, agilidad y expresión mímica", y además explicó que la italiana

se queda muy corta en los vuelos y en los saltos por elevación que caracterizan el baile de la escuela moderna. Por efecto de cierta pesadez embarazosa, no acierta a elevarse ni a recorrer los espacios del foro a la manera de una sílfide o de una aparición aérea y fantástica. La fuerza que tiene en los pies no le sirve más que para hacer labores con la punta, sin proporcionarle el empuje y la elasticidad necesaria para batir el aire con atrevidos y elegantes movimientos.⁹⁴

Al parecer Carey había "agradado mucho"⁹⁵ y otro cronista señaló que había "satisfecho al público en lo general" porque "es un bailarín de fuerza y no carece de ligereza"⁹⁶. Se llegó a afirmar que era "uno de los mejores bailarines que han venido a Madrid en estos últimos años" porque "ha

⁸⁹ "Gacetilla", *El Popular*, 29-XII-1848.

⁹⁰ "Gacetilla de la Capital", *El Heraldo*, 29-XII-1848.

⁹¹ "Gacetilla. Milagro coreográfico musical", *La España*, 31-XII-1848.

⁹² "Gacetilla", *El Popular*, 29-XII-1848.

⁹³ "Gacetilla de la Capital", *El Heraldo*, 29-XII-1848.

⁹⁴ "Crónica de Teatros", *El Clamor Público*, 30-XII-1848. Hay que recordar que precisamente por su brillantez y técnica sobre las puntas se la apodó como "la pointure" en París. *The Oxford Dictionary of Dance*. 2010.

⁹⁵ "Gacetilla", *El Popular*, 29-XII-1848.

⁹⁶ "Gacetilla de la Capital", *El Heraldo*, 29-XII-1848.

agradado muchísimo y ha conseguido no pocos aplausos"⁹⁷. Parece que a quien no logró convencer fue al crítico de *El Clamor Público* que comentó que el bailarín "solo sabe dar piruetas y vueltas de doble ejecución. Carece de elasticidad en las piernas y los pasos que usa son de mal gusto y de poca armonía"⁹⁸.

Bernardelli sin embargo no fue muy bien recibido. Se dijo que era un "bailarín bastante antipático y que difícilmente será tolerado por el público"⁹⁹. Tampoco agradó demasiado Octavia de Melisse, aunque un crítico "esperaba verla bailar más para poder juzgar con certeza cuál deberá ser su verdadero puesto en la compañía"¹⁰⁰. Como era de esperar, estos dos bailarines tampoco lograron entusiasmar al crítico de *El Clamor Público* quien comentó que esta pareja no era "nada buena" ya que parecía que ambos estuvieran "prendidos del suelo con unas trabillas de hierro, tan grande dificultad tienen en mover los pies"¹⁰¹.

Sin embargo el cuerpo de baile "ellas sobre todo" fueron elogiadas porque "está muy bien, pues se compone de muchachas jóvenes y de buena presencia"¹⁰².

Podemos concluir que *El diablillo y la aldeana* fue un ballet romántico creado por Appiani para ser estrenado en Madrid sin grandes pretensiones pues su finalidad era presentar, lo antes posible, a la nueva compañía de baile del teatro y sobre todo a su nueva diva, Sofía Fuoco. También se buscaba entretener al público mientras se preparaba el estreno en Madrid de un gran ballet que se había representado recientemente en París, *Griselidis o los cinco sentidos* y que se estrenaría en el Teatro del Circo en enero de 1849.

A pesar de la premura con que se preparó el ballet, la puesta en escena de *El diablillo y la aldeana* no se descuidó y fue escenificado con gusto y con los elementos necesarios para presentar adecuadamente una historia en la que se

⁹⁷ "Gacetilla. Milagro coreográfico musical", *La España*, 31-XII-1848.

⁹⁸ "Crónica de Teatros", *El Clamor Público*, 30-XII-1848.

⁹⁹ "Gacetilla. Milagro coreográfico musical", *La España*, 31-XII-1848.

¹⁰⁰ "Gacetilla. Milagro coreográfico musical", *La España*, 31-XII-1848.

¹⁰¹ "Crónica de Teatros", *El Clamor Público*, 30-XII-1848.

¹⁰² "Gacetilla. Milagro coreográfico musical", *La España*, 31-XII-1848.

mezclaban los escenarios y personajes reales con los sobrenaturales. Se representó íntegro en unas diez ocasiones y posteriormente se incluyeron algunos de sus bailables en funciones combinadas.

CONCLUSIONES

I. Es indudable que el Teatro del Circo de Madrid se convirtió, durante la década de 1840, en un lugar cultural de referencia para los madrileños. En él se ofrecieron muchas de las óperas y ballets románticos que podían verse en otros teatros europeos a un nivel artístico de calidad. Hemos podido comprobar que tanto los bailarines, como los maestros de baile y los cantantes que trabajaron en el Circo eran artistas de primer orden con carreras solventes y reconocidas, que ya habían trabajado en otros importantes teatros europeos. Así que, en lo que se refiere a ópera y ballet, Madrid no se mantuvo al margen de lo que se programaba en los circuitos artísticos internacionales, sino que se pusieron en escena los mismos espectáculos que se representaban en otros países. Por este motivo resultan incomprensibles las escasas referencias que la historiografía ha hecho, generalmente, sobre este asunto. Lo más probable es que la inestabilidad política que caracterizó al siglo XIX español estuviera detrás de esta falta de consideración de nuestro país en el terreno artístico. Es innegable que debemos reivindicar como hecho objetivo y relevante la presencia en el Teatro del Circo de Madrid, no solo de grandes ballets románticos, sino de figuras como Marius Petipa, Marie Guy Stephan, Sofia Fuoco, Ronconi, Persiani, Tamberlick, etc.

A pesar de lo que acabamos de comentar, hemos procurado ser objetivos al analizar la recepción de los ballets en Madrid, tratando de evitar una excesiva actitud positiva, señalando aquellas obras que no tuvieron un éxito equivalente al que obtuvieron en Londres o París, como por ejemplo *La Péri*. De igual forma hemos comentado los casos en los que la escenificación madrileña superó las expectativas previstas tras el estreno de la versión original, como ocurrió con *El lago de las hadas*.

II. Debemos señalar que la programación que se ofreció en el Teatro del Circo fue más allá de la moda hacia lo francés y se estableció una conexión

directa con la sociedad madrileña de la década de 1840. A los madrileños les gustaba el ballet, ver bailar y bailar, por lo que no permanecieron indiferentes ante este tipo de representaciones. Las crónicas de la época nos han permitido conocer que la afición por los espectáculos de ballet y los bailes, que en algunos momentos superó a la ópera, traspasó lo escénico presentándose en los salones donde se interpretaban algunas de las partituras de las danzas más exitosas que se ejecutaban sobre las tablas del Circo. En la prensa se publicaba asiduamente no solo lo acontecido en las representaciones teatrales, sino que aparecían también algunos bailarines del Circo. Recordemos por ejemplo las reseñas taurinas que aludían a Petipa o los chascarrillos sobre el peinado de la Fuoco, incluso la moda de la época que adoptó nombres de personajes de ballets para referirse a algunas prendas.

III. Podemos afirmar que a partir del estreno de *La Sílfi*de (10-X-1843) en el Teatro del Circo, irrumpió con fuerza el estilo del ballet romántico en la capital. El gusto de los madrileños se decantó muy pronto por los ballets románticos frente a las obras de temática mitológica, más propia del gusto italiano. De hecho, muchos de los coreógrafos italianos que trabajaron en Europa, y también en Madrid, tuvieron que adaptarse a los nuevos tiempos y crear obras que cumplieran con las características generales de los ballets románticos. Los que se representaron en el Teatro del Circo estaban elaborados siguiendo las características y gusto de la escuela francesa, pero encontramos determinados elementos procedentes de la escuela italiana, especialmente a la hora de potenciar la presencia de los bailarines masculinos en los ballets. Esto fue debido a la alternancia en la dirección de la compañía de baile del Teatro del Circo de maestros formados tanto en la escuela italiana como en la francesa.

De los cuarenta ballets que se representaron en el Teatro del Circo entre 1842-50, fueron dos maestros italianos los que más ballets pusieron en escena. El primero fue Massini con ocho obras durante la única temporada que trabajó en este teatro y después Appiani, también con ocho ballets, que trabajó en el teatro entre 1848-50, aunque debemos tener en cuenta que durante esta etapa el Teatro del Circo permaneció cerrado durante varios meses. El

siguiente coreógrafo en número de ballets escenificados fue el francés Jean Antoine Petipa que pasó dos temporadas en el Circo durante las que montó cinco ballets. Los siguientes tres coreógrafos escenificaron cuatro ballets cada uno y también los tres permanecieron solo una temporada en el teatro: Henry, Barrez y Lefebvre. Los dos primeros destacaron por haber escenificado en Madrid dos de los ballets más representados durante estos años, Henry fue el responsable de *Giselle* y Barrez de *El diablo enamorado*. El maestro de baile que menos ballets produjo fue otro italiano, Villa (tres), durante la única temporada que trabajó en Madrid, si bien entre estas obras se encuentra otro de los ballets que más veces pudo verse en el Circo, *El lago de las hadas*.

IV. Si tomamos como referencia las fechas que la historiografía del ballet maneja generalmente para acotar el periodo que comprende el estilo del ballet romántico encontramos que desde 1832, momento en el que se estrenó *La Sylphide*, y 1870, fecha en que se crea *Coppelia* en la Ópera de París, se llevaron a escena cincuenta y un ballets en el teatro parisino.¹ Esta cifra muestra un hecho bastante sorprendente respecto a Madrid ya que, durante nuestro periodo de estudio (1842-50), una franja temporal mucho menor que la anteriormente mencionada, se escenificaron en el Teatro del Circo cuarenta ballets. Lo que demuestra una gran actividad artística, sin olvidarnos de las diferentes óperas que también se representaron en el mismo teatro durante estos años.

Lo relevante y enriquecedor de la programación del Circo fue que no solo se limitó a escenificar ballets románticos producidos en París sino que también se representaron grandes coreografías románticas estrenadas en Londres como *Le lac des fées*, *Ondina*, *Esmeralda* y *Catarina*, ballets que no fueron representados en París. En cuanto al tiempo que se mantuvieron en repertorio cada una de estas obras, tras revisar la cartelera comprobamos que, de los cuarenta ballets representados en el Teatro del Circo, veintiocho de ellos solo se escenificaron durante una temporada. Once subieron a escena entre dos y cinco temporadas y solo hubo un ballet, *Giselle*, que se representó

¹ Edwin Binney: *Los ballets de Théophile Gautier*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2011, p. 398.

durante más de cinco temporadas. En este sentido parece evidente que los ballets representados en Madrid permanecían menos tiempo en cartel que en París. Esto pudo estar motivado, además de por el mayor o menor éxito que alcanzara cada ballet, por la frecuente variación de directores de la compañía de baile ya que no debemos olvidar que, durante los años que abarca nuestro trabajo, pasaron por el teatro siete maestros de baile y lo normal era que cada uno de ellos deseara poner en escena sus propios ballets.

V. En cuanto a la temática utilizada en los ballets escenificados en Madrid –excluyendo las obras prerrománticas (seis) y aquellas de las que no disponemos del libreto (diez)– encontramos cierta igualdad entre las dos vertientes argumentales características del ballet romántico, ya que, doce ballets tuvieron temática fantástica o sobrenatural (*La Sílfi*, *Giselle*, *El lago de las hadas*, *La Fortuna*, *La isla del amor*, *La Péri*, *El diablo enamorado*, *La Ondina*, *Los cinco sentidos*, *Farfarella*, *Fausto* y *El diablillo*) y otros doce temática realista (*La viuda caprichosa*, *La familia suiza*, *Los ingleses en el Indostán*, *La tarántula*, *La hermosa Beatriz*, *La Esmeralda*, *Alba Flor*, *El Corsario*, *El torero*, *El diablo a cuatro*, *Catalina* y *La corte de Luis XIV*). Esto muestra la convivencia de ambas tipologías en el repertorio de la época.

En lo que se refiere a la utilización o aparición de nombres femeninos en los títulos de los ballets encontramos que, de los cuarenta ballets representados en el Teatro del Circo entre 1842-50, el 50 % tuvo personajes o referencias femeninas en su título mientras que en la Ópera de París, entre 1832 y 1870, de los cincuenta y un ballets que fueron puestos en escena, en el 75 % de ellos hubo presencia femenina en el título. Observamos por tanto que, en el repertorio de Madrid, se manifestó de alguna manera la influencia de los maestros de baile de la escuela italiana que trabajaron en el teatro en diferentes etapas, y que eligieron llevar a escena coreografías en las que se le otorgaba mayor presencia a los bailarines masculinos, como era habitual en los escenarios italianos.

Ballets con títulos femeninos 50% (20)	<i>Alba Flor la pesarosa</i> <i>Isaura, ahijada de las hadas</i> <i>La Fortuna o la reina del mundo</i> <i>Las modistas de París</i> <i>La hija descuidada</i> <i>La viuda caprichosa</i> <i>Cloris en la corte de Diana</i> <i>Catalina o la hija de las montañas</i> <i>Farfarella o la hija del infierno</i> <i>El lago de las hadas</i>	<i>Manon Lescaut</i> <i>La Sonámbula</i> <i>La Péri</i> <i>La Ondina</i> <i>La hermosa Beatriz</i> <i>La Sílfide</i> <i>La Esmeralda</i> <i>La Aurora</i> <i>Gypsy o la gitana</i> <i>Giselle o las willis</i>
Ballets con títulos masculinos 25 % (10)	<i>El sargento Marco Bomba</i> <i>El pescador napolitano</i> <i>El sargento exorcista</i> <i>Don Eutiquio o la casa deshabitada</i> <i>El diablillo y la aldeana o Foletto</i> <i>El diablo enamorado</i>	<i>El Corsario</i> <i>Fausto</i> <i>El torero</i> <i>César en Egipto</i>
Otros títulos 25 % (10)	<i>Los titanes o las cuatro edades del mundo</i> <i>Los ingleses en el Indostán</i> <i>La corte de Luis XIV</i> <i>Los griegos o la libertad de Grecia</i> <i>El diablo a cuatro</i>	<i>La isla del amor</i> <i>La tarántula</i> <i>Céfiro y Flora</i> <i>Los cinco sentidos</i> <i>La familia suiza</i>

VI. No obstante, a pesar del predominio evidente de títulos femeninos, debemos señalar que en la mayoría de los libretos de las producciones madrileñas, igual que ocurrió en muchos ballets estrenados en Londres o París, el número de personajes protagonistas masculinos fue mayor que el de femeninos. Según hemos podido observar en los treinta libretos madrileños a los que hemos tenido acceso, en dieciocho de estas coreografías aparecen más personajes masculinos protagónicos que femeninos. En cinco obras hay el mismo número de protagonistas hombres que mujeres y solo en seis ballets hay más protagonistas femeninas.

Estos datos nos permiten ratificar la idea que apuntábamos al comenzar nuestra Tesis: debemos revisar la concepción generalmente admitida respecto a la verdadera posición que ocuparon los bailarines masculinos en el ballet romántico. Queda por tanto pendiente, para la historiografía del ballet, la realización de un estudio que aborde en

profundidad este tema, obviando los dañinos testimonios de escritores como Gautier, Janin o Levinson, y se acerque a la cuestión más en la línea que apuntan los estudios de Smith².

En cuanto a las bailarinas que protagonizaron los ballets, prácticamente la mitad de las puestas en escena que se representaron en el Teatro del Circo estuvieron protagonizadas por Marie Guy Stephan, que llevó a escena diecisiete ballets y la reposición de *La Sylfide* de 1845. A continuación, aunque bastante alejada, tenemos a Sofia Fuoco que estrenó cinco coreografías, Celina Rouquet Petit (cuatro) y Carolina Massini y Ángela Vaghi, ambas con tres ballets cada una.

VII. Ya hemos señalado que en el Teatro del Circo de Madrid se llevaron a escena muchos de los ballets románticos de más éxito y, en ocasiones, sin haber pasado mucho tiempo desde el estreno original. Era muy frecuente entonces que cada maestro o director que ponía en escena una coreografía de otro autor añadiera y/o sustituyera algunas de las danzas del ballet original, y esto también ocurrió en Madrid, especialmente con las danzas de carácter. Precisamente muchas de estas danzas nuevas se convirtieron en algunas de las partes más destacadas de los ballets. Nos referimos por ejemplo al *Paso stirio* de *La Ondina*, el *Vals de la locura* de *La Esmeralda*, la *Polca* de *La hermosa Beatriz*, la *Redowa* de *Farfarella*, etc. Pero sin duda el ejemplo más relevante fue el *Jaleo de Jerez* que se incluyó en *El diablo enamorado*.

Sin embargo, las producciones madrileñas tuvieron ciertos elementos diferenciadores respecto a las originales:

- Hemos comprobado que cuando alguno de los libretos de los ballets originales concluía con un final trágico, en la producción del Circo éste solía transformarse en un final menos dramático o incluso feliz. Esto sucedió por ejemplo en *Catarina* donde la joven no resultaba herida de muerte y en *El Corsario* donde tampoco Medora ni Conrado morían.

Cabe preguntarse si estas transformaciones o alteraciones respecto al

² Marian Smith: "The disappearing danseur", *Cambridge Opera Journal* nº 19, 1. Cambridge University Press, 2007; Smith: "Levinson's Sylphide and the danseur's bad reputation". *La Sylphide 1832 and beyond*. Gran Bretaña: Dance Books, 2012, pp. 258-90.

argumento original fueron meras propuestas de los propios coreógrafos o si en ellas pudo tener algo que ver la censura a la que estaban sometidas todas las representaciones teatrales del momento en España.

- También fue habitual que se castellanizaran e incluso cambiaran los nombres de algunos de los personajes principales de los ballets. Por ejemplo, Arthur de *Le lac des fées* fue Ernesto en Madrid, Nourmahal de *La Péri* quedó reducida a la "querida de Achmet", sin nombre, y Zanetta de *Le diable amoureux* pasó a ser Juanilla.
- Con frecuencia se suprimieron o añadieron escenas en los ballets. En *La Sílfi*, por ejemplo, se añadió un final típicamente italiano, con características mitológicas, en el que la protagonista era acogida en el Olimpo tras su muerte, mientras que la escena de *La hermosa Beatriz* que tenía lugar en el *budoir* (1^{er} cuadro del 2^o acto) se suprimió de la producción madrileña. *Catalina o la hija de las montañas* fue uno de los ballets en el que se hicieron más modificaciones de este tipo respecto al original.

VIII. Además de cambios argumentales, también se realizaron coreográficos. Se añadieron nuevas danzas de carácter, pasos a dos, pasos a tres, pero debemos destacar especialmente que en varios ballets escenificados en Madrid se añadió alguna variación masculina. Entre ellas los dos bailables que interpretaba Villa en *El lago de las hadas* (1843), la Inglesa que ejecutaba Massot en *El Corsario* (1847) o los dos solos masculinos de Carey en *El diablillo y la aldeana* (1848). Ninguna de estas danzas existía en las versiones originales y suponen un elemento relevante ya que, en los ballets románticos, no era frecuente la existencia de variaciones en solitario para los hombres. Vemos aquí una vez más la influencia de los maestros de baile italianos que trabajaron en el Circo.

Otro aspecto que debemos mencionar es que algunos de los primeros bailarines que trabajaron en el Teatro del Circo, sin ser los maestros o directores de la compañía de baile del mismo, pusieron en escena varios ballets completos, algo que no era tan frecuente en otros teatros europeos

donde sí era habitual que el director de la compañía de baile fuera un bailarín en activo. Entre ellos encontramos a Tomasso Ferrante que, aunque no creó ningún ballet completo, sí coreografió un *Paso a tres* que se insertó en *Los ingleses en el Indostán* (1844) y un *Paso a dos* para *La Péri* (1844). Emile Rouquet llevó a escena, en 1843, un solo ballet con características prerrománticas y, sin duda, el ejemplo más relevante fue Pierre Massot que escenificó tres obras³, una de ellas en colaboración con Guy Stephan.

No podemos dejar de señalar la importancia que tuvo el hecho de que una bailarina apareciera como responsable de la puesta en escena de un ballet durante estos años, como ocurrió con Guy en *La Sonámbula* (1848). Si bien es cierto que otras bailarinas de la época como Thérèse Elssler, María Taglioni y Fanny Cerrito hicieron incursiones en el campo de la coreografía, estas eran menos frecuentes y, por lo general, han sido poco difundidas por la historiografía del ballet, considerándolas como algo excepcional. El ejemplo de Guy Stephan en *La Sonámbula* fue el único que encontramos en Madrid durante esos años.

IX. Precisamente como consecuencia de los añadidos coreográficos que hemos comentado, un elemento importante de las escenificaciones madrileñas de los ballets románticos fueron los añadidos musicales. Aunque lo más habitual era que se empleara la partitura original de cada ballet, en la versión de Madrid siempre se introducía alguna danza nueva que solía estar compuesta o arreglada por alguno de los directores musicales que trabajaba en el teatro. En cuanto a la música original, los autores más escuchados en el Circo fueron Adam y Pugnî, con cuatro ballets cada uno.⁴ El compositor que más obras orquestadas o nuevas aportó a los ballets fue Skocztopole, con más de veinte danzas, seguido muy de lejos por un compositor español, Cepeda, que compuso un *Zapateado* y un *Paso a tres* y orquestó un paso de carácter.

Observamos por tanto que la creación de música nueva para ballet en Madrid era cultivada casi exclusivamente por los compositores europeos que residían en la capital y que incluso algunos bailes españoles que se

³ *La Fortuna o la reina del mundo* (1846), *La sonámbula* y *El diablo a cuatro* (1848).

⁴ Adam: *Giselle*, *La hermosa Beatriz*, *El diablo a cuatro* y *Los cinco sentidos*. Pugnî: *La Ondina*, *La Esmeralda*, *Farfarella* y *Catalina*.

interpretaron en el Circo, como el *Jaleo de Jerez* o el *Ole* que se introdujo en *La Esmeralda*, fueron también creados por Skoczdopole. Se evidencia con esto la desafección que existía entre muchos de los músicos españoles de la época hacia los espectáculos de baile francés, género que posiblemente consideraban importado y quizás incluso impuesto por las modas, frente a la preocupación que nuestros compositores manifestaban entonces por darle más presencia y reconocimiento a otros géneros que identificaban como propios o más españoles. Es posible que el hecho de no haberse desarrollado todavía en España el trabajo sinfónico específico de las orquestas, con producciones puramente orquestales que eran tan habituales en el romanticismo musical europeo, hubiera podido contribuir también a ese distanciamiento de los músicos españoles hacia las composiciones específicas para ballet.

Evidenciamos un hecho curioso y diferenciador que ocurrió durante este periodo en Madrid frente a lo que sucedía en los teatros italianos, franceses e ingleses, donde los músicos locales eran generalmente los encargados de realizar las nuevas orquestaciones, composiciones y/o añadidos musicales de los ballets que se iban a representar.

X. Como hemos señalado, mientras que los ballets románticos que se escenificaron en el Teatro del Circo sufrieron con frecuencia alteraciones en el argumento, en las danzas y en la música, desde el punto de vista escénico las puestas en escena realizadas en Madrid parece que mantuvieron bastantes semejanzas con la escenografía prevista en las producciones originales. Podemos llegar a esta conclusión comparando las indicaciones de los libretos originales con los madrileños, donde observamos que existen pocas variaciones. Quizás las diferencias más notables en este sentido las encontremos tanto en las dimensiones del escenario, ya que el del Circo era más pequeño que el de la Ópera parisina o el del Teatro Real londinense, como por las peculiaridades arquitectónicas del propio coliseo madrileño a las que ya nos referimos en su momento. Por otra parte, existen varios testimonios que reflejan el importante gasto económico que realizó personalmente José de Salamanca, durante la etapa que fue empresario del teatro, para costear las producciones al más alto nivel.

XI. Llegados a este punto nos asaltan algunas preguntas cuyas respuestas sin duda son complejas. Si en el Teatro del Circo se representaron ballets románticos al mismo nivel que en otras capitales europeas, existía una compañía de baile solvente y había una Academia de baile que podía asegurar la existencia y relevo de nuevos bailarines, ¿por qué fueron tan efímeros los logros artísticos conseguidos en el Teatro del Circo? Posiblemente el hecho de que se tratara de un teatro de gestión privada pudo ser la causa de esa acechante inestabilidad que caracterizó el funcionamiento de este coliseo especialmente entre 1848-50, y que no permitió consolidar los logros ni de la Academia de baile ni del repertorio que se escenificó en el teatro. Hasta 1850 seguía sin existir en Madrid una institución solvente y con continuidad en cuanto al ballet, similar a las que encontramos en otros países europeos donde, desde muchos años antes, existió una implicación y apoyo por parte del Estado y/o la realeza hacia el ballet.

Durante nuestra investigación también nos hemos preguntado ¿por qué se han conservado tan pocos documentos de las puestas en escena que se realizaron en el Teatro del Circo? A parte de algunos libretos, ya hemos señalado que no hemos podido localizarlos todos, algunas reducciones de partituras, las reseñas hemerográficas y unos pocos grabados aparecidos en la prensa madrileña, no se han conservado otros materiales como bocetos escenográficos, partituras completas, contratos, carteles, etc. Una vez más parece que al no tratarse de un teatro público, como ocurrió con el Teatro del Príncipe (actual Teatro Español), estos materiales no se guardaron con el debido celo e interés necesario, como sí ocurrió con muchos de los materiales del Príncipe, e incluso del desaparecido Teatro de la Cruz, que todavía hoy pueden consultarse.

Consideramos que la realización de esta Tesis no supone un punto final, sino que contribuye a abrir nuevas líneas de investigación que la historiografía del ballet en España tiene todavía sin explorar:

- Este mismo estudio podría ampliarse a otras ciudades españolas, como Valencia, Zaragoza y especialmente Barcelona donde sabemos que hubo compañías estables de baile nacional y francés que escenificaron varios de los ballets románticos que se habían representado previamente en el Teatro del Circo.
- Se podría realizar un análisis de las piezas musicales que se interpretaron en los ballets del Teatro del Circo, comparándolas con las mismas piezas de los ballet originales, cuando también se interpretaron en ellos.
- Queda pendiente la elaboración de un estudio en profundidad sobre la verdadera presencia de los bailarines masculinos en los ballets románticos, acercándose a la cuestión más en la línea que apuntan los estudios de Smith.
- Desde que se inauguró el Teatro Real de Madrid (1850) fue en este teatro donde se representaron los ballets, por lo que, sería necesario realizar un estudio similar al nuestro en este coliseo a partir de 1850, sobre el repertorio de ballets, los integrantes de las compañías de baile y los sucesivos maestros/directores de la misma.

BIBLIOGRAFIA

Monografías

- Annuaire dramatique de la Belgique*. Bruselas: Detrie-Tomson, Vol. 4, 1842.
- Archivo histórico de la Unión Musical Española: Partituras, métodos, libretos y libros*. Madrid: Sociedad General de Autores y editores D.L., 2000.
- Cenni biografici intorno alla celebre danzatrice Sofia Fuoco*. Módena: Vincenzi, 1853.
- El ballet romántico 1830-1870*. Zaragoza: Área de cultura y educación, 1992.
- La música en el Boletín de la Propiedad Intelectual: 1847-1915*. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura, BNE, 1997.
- Real Decreto orgánico de los teatros del reino y reglamento del teatro español*. Madrid: Imprenta nacional, 1849.
- Souvenirs de l'opera*. Paris: Masson, ca. 1845.
- Abad Carlés, Ana:** *Historia del ballet y de la danza moderna*. Madrid: Alianza. 2ª ed. 2012.
- Agulló y Cobo, Mercedes:** *Madrid en sus diarios Tomo II (1845-1859)*. Madrid: Instituto de estudios madrileños, 1965.
- Alberich, José:** *Del Támesis al Guadalquivir. Antología de viajeros ingleses en la Sevilla del s. XIX*. Sevilla: Publicaciones Universidad de Sevilla, 1976.
- Alier, Roger:** *Guía universal de la ópera Tomos I y II*. Barcelona: Robinbook, 2000- 01.
- Alonso Cortés, Narciso:** *Zorrilla, su vida y sus obras*, tomo I. Valladolid: Imprenta Castellana, 1919.
- Álvarez Cañibano, Antonio:** (ed.) *Relaciones musicales entre España y Rusia*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1999.
- "El viaje de Glinka por España", *Relaciones musicales entre España y Rusia*. Madrid: Min. de Cultura, 1999.
- "La música civil y el ballet en Sevilla durante la ocupación napoleónica", *Revista de Musicología* Vol. 16, nº 6. 1993, pp. 3640-55.

- "The Company of the Lefebre family in Seville", *The origins of the Bolero school. Studies in Dance History*. Vol. IV, nº 1. 1993.
- Anes, Gonzalo:** "Economía, sociedad, política y cultura en la España de Isabel II", *Catálogo de la exposición de la Real Academia de Historia*. Madrid: 2004.
- Angelón, Manuel:** *Isabel II: Historia de la reina de España*. Madrid: Librería Española, 1860.
- Arias de Cossío, Ana M^a:** *Dos siglos de escenografía en Madrid*. Madrid: Mondadori, 1991.
- Angulo Egea, María:** "El hombre de los estrenos. Luciano Francisco Comella (1751-1812)", *Revista ADE-Teatro* nº 143. Madrid: 2012.
- Artís, Josep:** *Primer centenario del Gran Teatro del Liceo 1847-1947*. Barcelona: 1950.
- Asenjo, Antonio:** *Prensa madrileña a través de los siglos. Apuntes para su historia desde 1661 a 1925*. Madrid: Artes Gráficas Municipales, 1933.
- Au, Susan:** "The shadow of herself: some sources of Jules Perrot's *Ondine*" *Dance Chronicle*, vol. 2. nº 3. Taylor & Francis. 1978.
- "The bandit ballerina: some sources of Jules Perrot's *Catarina*" *Dance Research Journal*, vol. 10. nº 2. 1978.
- Ayala, M^a de los Ángeles:** *Madrid por dentro y por fuera. Guía de forasteros incautos*. Universidad de Alicante: Biblioteca nueva, 2008.
- "балет" (Monográfico Revista *Ballet y ballet*). Moscú: nº 69, 1993.
- Ballesteros, Ana Isabel:** *Espacios del drama romántico español*. Madrid: CSIC, 2003.
- Bapst, Germain:** *Essai sur l'histoire du théâtre. La mise en scene, le decor, le costume, architecture l'éclairage, l'hygiène*. Paris: Hachette, 1893.
- Barcia, Ángel M^a:** *Catálogo de estampas que se conservan en la Biblioteca Nacional de Madrid*. Madrid: 1901.
- Beaumont, Cyril W.:** Sitwell, Sacheverell (coautor): *The Romantic Ballet in Lithographs of the Time*. Londres: Faber & Faber, 1938.
- *Ballet design: Past and present*. Londres: Hazell, Watson & Viney, 1946.
- *Complete book of ballets*. Londres: Ex Libris, 1951.
- *The ballet called Giselle*. Alton: Dance Books, 2011.

- Benezit, Emmanuel:** *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs* Tomo 8. París: Gründ, 1999.
- Benner, Charles:** *Así bailaron un día. Ensayo histórico sobre la danza y el ballet en Chile 1800-1940.* Cap. VIII. (2008) (consultado 7-III-2016).
<http://asibailaronundia.blogspot.com.es/2008/09/as-bailaron-un-da.html>
- Bernay, Berthe:** *La danse au théâtre.* París: E. Dentu, 1890.
- Binney, Edwin:** *Glories of the romantic ballet.* Princeton University Press, 1985.
- *Los ballets de Théophile Gautier.* México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2011.
- Blasis, Carlo:** *The code of Terpsichore. The art of dancing, comprising its theory and practice, and a history of its rise and progress, from the earliest times. Translated under the author's immediate inspection by R. Barton.* 1830.
- Blázquez, Guillermo:** *Álbum de costumbres populares madrileñas,* Madrid, el bibliófilo, 1994.
- Bohórquez, Manuel:** "La Campanera o los brazos de la Giralda", Sevilla: *El Correo de Andalucía*, 2-I-2013. Consultado 28-XI-2014.
<http://blogs.elcorreoweb.es/lagazapera/2013/01/26/la-campanera-o-los-brazos-de-la-giralda/>
- Boletín de la Real Academia de la Historia.* Vol. 160-61. Madrid, 1933.
- Boletín de la Real Academia de la Historia.* Vol. 20. Madrid, 1967.
- Bourdeille, Pierre** (Sr. de Brantôme): "Vie des dames galantes", *Obras completas* Tomo 9. París, 1881.
- Burdiel, Isabel:** "Isabel II: un perfil inacabado", *Ayer*, nº 29, 1998, pp. 187-216.
- *Isabel II, no se puede reinar inocentemente.* Madrid: Planeta de Agostini, 2007.
- Caldera, Ermanno:** *El teatro español en la época romántica.* Madrid: Castalia, 2001.
- Cambronero, Carlos:** *Crónica del tiempo de Isabel II.* Madrid: La España moderna, 1896.
- *Isabel II, íntima.* Madrid: Edición ilustrada, 1908.
- "Crónica del tiempo de Isabel II", *La España moderna.* Madrid, 1913.
- Canovas del Castillo:** *El Solitario y su tiempo.* Madrid, 1883.

- Carmena Millán, Luis:** *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde 1738 hasta nuestros días*. Madrid, 1878.
- Casares Rodicio, Emilio:** *Francisco Asenjo Barbieri: El hombre y el creador*. Madrid: ICCMU, 1994.
- *La música española en el s. XIX*. Alonso, Celsa (coautor). Universidad de Oviedo, 1995.
- Casero García, Estrella:** "Grandes figuras de la escuela bolera en el Liceo de Barcelona en el s. XIX", *Encuentro Internacional de Escuela Bolera*. Madrid, 1992.
- Castellano, Manuel:** *Álbumes de retratos de la colección Castellano*. Varios volúmenes. Madrid, 1853-1878.
- Castellanos de Losada, Basilio Sebastián:** *Discurso histórico-arqueológico sobre el origen, progreso y decadencia de la música y baile español*. Madrid: Pérez Dubrull, 1854.
- Castro Buendía, Guillermo:** *Génesis musical del cante flamenco*. Vol. I. Sevilla: Libros con Duende, 2014.
- Castro Serrano, José:** *Cartas transcendentales escritas a un amigo de confianza*. Madrid: Fornanet, 1862.
- Castrovido, Roberto:** "El culto a Terpsícore", *Revista Alrededor del Mundo* nº 1464. Madrid, 1927.
- Catalán Marín, M^a Soledad:** *La escenografía de los dramas románticos*. Zaragoza: Prensa Universitaria, 2003.
- Cellarius, Henri:** *La danse des salons*. Paris: J. Hetzel, 1847.
- Chapman, John V.:** "Jules Janin and the ballet", *Dance Research* vol. 7, nº 1, 1989, pp. 65-77.
- Claramunt López, Fernando:** *Los toreros de la reina, veta brava del romanticismo*. Madrid: Tutor, 2005.
- Cohen, Selma Jeanne:** *International encyclopaedia of dance*, Tomo 5. Nueva York: Oxford University, 1998.
- *Dance as a theatre art: source readings in dance history from 1581 to the present*. Londres: Harper & Row, 1974.
- Colette-Foillot, Valérie:** "Le costume comme support d'inscription", Comunicación en IUFM de Caen, 2001.

[http://danselab.free.fr/textes/pdf/le_costume_comme_support_dinscripti
on.pdf](http://danselab.free.fr/textes/pdf/le_costume_comme_support_dinscripti
on.pdf) (consultado 27-II-2015).

Collins, Willa J.: *Historical perspectives on Adolphe Adam's "Le diable à quatre"*.

Master Tesis, Rice University, 2001. <http://hdl.handle.net/1911/17410>

Comellas, José Luis: *Isabel II, una reina y un reinado*. Madrid: Ariel, 2002.

----- "Reflexiones sobre la era isabelina", *Liberalismo y romanticismo en tiempos de Isabel II*. Madrid: Museo Arqueológico Nacional, 2004.

Comensal, Jorge: "El diablo enamorado de Jacques Cazotte", *Casa del Tiempo*.

México: UAM, Vol. VI, nº 72, octubre 2013.

Conte, Auguste: *Recuerdos de un diplomático* Tomo I. Madrid, 1901.

Cortada, Juan: *Corona artística del Gran Teatro del Liceo: para el año 1848*.

Barcelona: Gorchis, 1848.

Cotarelo y Mori, Emilio: *Historia de la zarzuela desde sus orígenes al s. XIX*.

Madrid: ICCMU, 2001.

Criado y Domínguez, Juan Pedro: *Antigüedad e importancia del periodismo español*. Madrid: Sociedad editorial S. Francisco de Sales, 1892.

Davillier, Charles: *Viaggio in Ispagna del barone Carlo Davillier*, (con ilustraciones de Doré). Milán: Fratelli Treves.

Desarbres, Nérée: *Deux siècles à l'Opera (1668-1868). Chronique anecdotique, artistique, excentrique, pintoiresque et galante*. Paris: Dentu & Leignon, 1868.

del Corral, José: *Tragedias en el Madrid Romántico*. Madrid: La Librería, 2003.

de Figueroa y Torres, Álvaro (Conde de Romanones): *Salamanca, conquistador de riqueza, gran señor*. Madrid: Espasa Calpe, 1940.

de Luz, Pierre: *Isabel II reina de España*. Madrid: Juventud, 1990.

de Marco, Concha: *La mujer española del romanticismo*. León: Everest, 1969.

del Pino, Enrique: *Historia del teatro en Málaga durante el s. XIX*. Málaga: Arguval, 1985.

de Vega, Juana (Condesa de Espoz y Mina): *Memorias*. Madrid: Aguilar, 1960.

Desrat, G.: *Dictionnaire de la danse historique, théorique, pratique et bibliographique*. Paris: G. Olms, 1895.

Detcheverry, Arnaud: *Histoire des théâtres de Bourdeaux*. Burdeos: J. Delmas, 1860.

- Diana, Manuel Juan:** *Memoria histórico-artística del Teatro Real de Madrid*. Madrid: Imprenta Nacional, 1850.
- Díaz de Escovar, Narciso:** "El baile y las bailarinas", *ABC-Blanco y Negro*, nº del 13 febrero. Madrid, 1927.
- *Intimidades de la farándula*. Cádiz: España y América, 1916.
- Díaz Plaja, Fernando:** *Vida cotidiana en la España romántica*. Madrid: Edad, 1993.
- Díez de los Ríos, M^a Teresa:** *Inventario topográfico sección de Estado del Archivo Histórico Nacional*. Tomo VIII. Coautoras: Menéndez C. y Torroba C. Madrid, 1988.
- Dorado Fernández, Carlos:** *Bodas reales en Madrid*. Madrid: Hemeroteca Municipal, 2001.
- Ducazcal, José M^a** (impresor): *Competencia coreográfica. Colección de las composiciones poéticas y apuntes biográficos dedicada a las señoras Guy Stephan, Fuoco, Vargas, Perea y Cámara*. Madrid, 1850.
- Dumas, Alejandro:** *De París a Cádiz. Impresiones de viaje 1846*. Madrid: Pre-Textos-Narrativa, 2002.
- Eguizábal, Raúl:** *Historias del Circo Price y otros circos de Madrid*. Madrid: La librería, 2007.
- Escribano Hernández, Julio:** "La administración de una casa madrileña (1820-1853)", *Anales del Instituto de estudios madrileños*. Tomo 16. Madrid: CSIC, 1979.
- Estébanez Calderón, Serafín:** "Escenas Andaluzas", *Seminario Pintoresco español*. Madrid, 1845.
- *Escenas Andaluzas*. Madrid: Baltasar González, 1847.
- Fernández de Córdova, Fernando:** *Mis memorias íntimas*. Madrid: Veleció, 2007.
- Fernández Muñoz, Ángel Luis:** *Arquitectura teatral en Madrid. Del corral de comedias al cinematógrafo*. Madrid: El Avapies, 1988.
- Freire López, Ana M^a:** *Literatura y sociedad: los teatros en casas particulares del s. XIX*. Madrid: Instituto de Estudios madrileños, 1996.
- Frémolle, François-Joseph:** *Petite biographie des acteurs et actrices de Bruxelles*. Bruselas, 1829.

- Garafola, Lynn:** (ed.) *Rethinking the Sylph. New perspectives on the romantic ballet*. Middletown: Wesleyan University Press, 1997.
- "The travesty dancer in XIX century ballet", *Dance Research Journal* 17. 1985-86, pp. 35-40.
- *Legacies of the XX century dance*. Middletown: Wesleyan University Press, 2005.
- García Martín, Luis:** *Manual de teatros y espectáculos públicos*. Madrid, 1860.
- Garrido García, R.:** *Teatro Real: historia, crónica y curiosidades*. Madrid: Edición del Autor, 1986.
- Gatti, Carlo:** *El teatro de la Scala en la historia y en el arte (1778-1963)*. Vol. 2. Milán, 1964.
- Gautier, Théophile:** *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*. 3^a serie. Bruselas: Hetzel, 1859.
- *La maja y el torero*. Madrid: Nostromo, 1975.
- *Correspondance générale*. 1846-48. Vol III. Suiza: Librairie Droz, 1988.
- *Viaje por España*. Madrid: Calpe, 1920.
- Glinka, Mikhail:** "Cartas y Anotaciones", *Los papeles españoles de Glinka 1845-1847*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1996.
- Gomúz, Rafael:** *Memorias secretas de Isabel de Borbón, por un testigo ocular*. Madrid, 1868.
- Grut, Marina:** *The Bolero school*. Londres: Dance books, 2002.
- Grutzinova, Anna:** *Тринадцать Балетов. Адольфа Адана (Trecce ballets de Adolf Adam)*. Moscú: Alteks, 2011.
- Guérard, Eugène:** *Les annales de l'Opéra, ou Recueil des premières danseuses lithographies a deux teintes*. Paris: J. Bulla y F. Delarue, 1844.
- Guest, Ivor Forbes:** *The ballet of the second empire 1847-1858*. Londres: A & C Black, 1955.
- *Fanny Elssler. The pagan ballerina*. Middletown: Wesleyan University Press, 1970.
- *The romantic ballet in England*. Middletown: Wesleyan University Press, 1972.
- *Fanny Cerrito. The life of a romantic ballerina*. Londres: Dance books, 1974.
- *The divine Virginia*. Nueva York: Marcel Dekker Inc., 1977.

- *Letters from a ballet master. The correspondence of Arthur Saint-Léon.* Londres: Dance books, 1981.
- "Cesare Pugni: A plea for justice", *Dance Research Journal*, Vol. 1, nº 1, 1983, pp. 30-38.
- *Jules Perrot. Master of the romantic ballet.* Londres: Dance books, 1984.
- *Gautier on dance.* Londres: Dance books, 1986.
- *The romantic ballet in Paris.* Londres: Dance Books, 2008.
- Guzmán de León, Antonio:** *El último Borbón: historia dramática de Isabel II.* 2 tomos. Barcelona: José Zamora, 1868.
- Hartzenbusch, Eugenio:** *Apuntes para un catálogo de periódicos madrileños de 1661 a 1870.* Madrid: Real Casa, 1894.
- Hernández Girbal, Florentino:** "Genio y aventura del Marqués de Salamanca", *Historia y Vida*, extra 11. Barcelona-Madrid, 1977.
- *José de Salamanca, El Montecristo español.* Madrid: Lira, 1992.
- Hidalgo, Dionisio:** *Diccionario general de bibliografía española.* Tomo III. Madrid: J. Limia y G. Urosa, 1868.
- Hormigón Vicente, Laura:** "El ballet en el Romanticismo", *ADE-Teatro*, 127. Madrid: Asociación de Directores de Escena, 2009, pp. 198-203.
- *Marius Petipa en España (1844-1847). Memorias y otros materiales.* Madrid: Danzarte Ballet S. L., 2010.
- "Marius Petipa, el gran maestro de la danza", *ADE-Teatro*, 133. Madrid: Asociación de Directores de Escena, 2010.
- "Ópera y ballet en los teatros de Italia y Francia. *Les vêpres siciliennes*", *Libro de la temporada ABAO-OLBE 2012-13.* Bilbao: Asociación de Amigos de la Ópera del Teatro Arriaga de Bilbao, 2012.
- "Los ballets en las óperas de Verdi", *ADE-Teatro*, 147. Madrid: Asociación de Directores de Escena, 2013, pp. 78-85.
- "Tres ballets de rebelión femenina en el romanticismo", *ADE-Teatro*, 152. Madrid: Asociación de Directores de Escena, 2014, pp. 45-59.
- "Жизель или Уиллис в Мадриде (1843)" ("Giselle o las willis en Madrid (1843)"), *Еще раз про ЖИЗЕЛЬ (Una vez más acerca de Giselle)*, Moscú: Sputnik, 2015.

- "La evolución del vestuario femenino en el ballet clásico", *ADE-Teatro*, 155. Madrid: Asociación de Directores de Escena, 2015, pp. 94-101.
- Houssaye, Arsène:** *Les confessions: Souvenirs d'un demi-siècle 1830-80*. Tomo 3. París: Dentu, 1885.
- Huart, Louis:** *Galerie de La Presse, de la littérature et des beaux-arts*. 1ª serie. París: Chez Auber, 1839.
- *Galerie de La Presse, de la littérature et des beaux-arts*. 2ª serie. París: Chez Auber, 1840.
- *Galerie de La Presse, de la littérature et des beaux-arts*. 3ª serie. París: Chez Auber, 1841.
- Iglesias de Souza, Luis:** *Catálogo del teatro lírico español*. 4 tomos. La Coruña, Diputación Provincial, 1991.
- Ilicheva, M. A.:** "Еще раз о том, как Петипа оказался в России" "De nuevo sobre cómo Petipa llegó a Rusia", *Страницы истории балета (Páginas de la Historia del Ballet)*. San Petersburgo, 2009.
- Iranzo de Ebersole, Carmen:** "El alma de España en Giuseppe Verdi y Victor Hugo", en *Actas del IV Congreso Internacional de Hispanistas*. Vol. 1. 1982, pp. 457-66. (consultado marzo 2015).
http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/04/aih_04_1_047.pdf
- Ireland, Joseph N.:** *Records of the New York stage from 1750 to 1860*. Vol. II. Nueva York: T. H. Morrell, 1867.
- Isnardon, Jacques:** *Le Théâtre de la Monnaie*. Bruselas: Hnos. Schott, 1890.
- Jackson Jowens, S.:** *Theatrical costume, masks, make-up and wings; a biography and iconography*. Londres: Motley Press, 2000.
- Janin, Jules:** *735 lettres à sa femme: Lettres 249 à 483 (1851-1855)*. Tomo II. Evanston-Illinois (EEUU): Northwestern University, notas por Mergier-Bourdeix, 1976.
- Jeschke, Claudia:** *Les choses espagnoles. Research into the hispanomania of 19th century dance*, coautores: G. Vittermann y N. Haitzinger. Munich: Epodium, 2009.
- Join-Diéterle, Catherine:** *Les décors de scène de l'opéra de Paris à l'époque romantique*. París: Picard, 1988.

- Jordan, Stephanie:** "The role of the ballet composer at the Paris Opéra: 1820-50", *Dance Chronicle*, Vol. 4, nº 4, 1981.
- Judicis, Louis:** *Mme. Guy Stephan. Galerie illustrée des célébrités contemporaines*, París.
- Jürgensen, Knud Arne:** *The Verdi ballets*. Parma: Instituto Naz. di Studi Verdiadi, 1995.
- Kant, Marion:** *The Cambridge companion to ballet*. Inglaterra: Cambridge University, 2007.
- Kirstein, Lincoln:** *Four Centuries of Ballet: Fifty Masterworks*. Nueva York: Dover, 1984.
- Krasovskaya, Vera:** Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Романтизм (*El ballet en Europa occidental. Romanticismo*). Moscú: ART, 1996.
- Lafuente, Modesto** (Fray Gerundio): *Teatro social del s. XIX*. Tomo II. Buenos Aires, 1862.
- Lajarte, Théodore Dufaure de:** *Théâtre de l'Opéra. Catalogue historique, chronologique et anecdotique*. Vol. VI. París: Bibliothèque musicale. Librairie des bibliophiles, 1876.
- Lamothe, Léonce de:** *Les Théâtres de Bordeaux, suivis de: Quelques vues de réforme théâtral*. Bordeaux, 1853.
- Larousse, Pierre:** *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*. París: 1866-77.
- Lasalle, Albert de:** *Memorial du Theatre-Lyrique. Catalogue raisonné des cent quatre-vingt deux operas qui y ont été représentés a París*. París: 1877.
- Latreyte, Jean:** *Dos siglos de historia del Gran Teatro de Burdeos*. Burdeos: 1977.
- Lavaur, Luis:** *Teoría romántica del cante flamenco*. Sevilla: Signatura de flamenco, 1999.
- Le ballet en Italie: La Scala, La Fenice, Le San Carlo: du XVIIIe siècle à nos jours*. Roma: Gremese, 1998.
- León Ravina, Gema:** *La ópera en Cádiz durante el reinado de Isabel II*. Cádiz, 2007.
- Les beautés de L'Opéra*. Paris: Soulié, 1845.
- Letellier, Robert Ignatius:** *Daniel-François-Esprit Auber: The Man and His Music*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2010.

- *Cesare Pugni: Music from five ballets*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2012.
- Lichtenthal, Peter:** *Dictionnaire de musique*. Paris: Troupenas et ce., 1839.
- Llorens, Pilar:** *Historia de la danza en Cataluña*. Barcelona: La Caixa, 1987.
- Lombía, Juan:** *El teatro: origen, índole e importancia de esta institución*. Madrid: Imprenta Sanchiz, 1845.
- Lumley, Benjamin:** *Reminiscences of the opera*. Londres: Hurst & Blackett, 1864.
- Manjarrés, José de:** *El arte en el teatro*. Barcelona: Librería Bastinos, 1875.
- Markessinis, Artemis:** *Historia de la danza desde sus orígenes*. Madrid: Librerías deportivas Esteban Sanz, 1995.
- Martínez Bara, José Antonio:** *Guía de la sección de Consejos del AHN*. Madrid, 1984.
- Martínez del Fresno, Beatriz:** *Coreografiar la historia europea: cuerpo, política, identidad y género en la danza*. Universidad de Oviedo, 2011.
- Martínez Martín, Jesús Antonio:** *Los espacios culturales del Madrid isabelino*. Madrid: Instituto de estudios madrileños, 1994.
- Martínez Olmedilla, Augusto:** *Los teatros de Madrid: Anecdotario de la farándula madrileña*. Madrid, 1947.
- Menéndez Pidal, Gonzalo:** *La España del s. XIX vista por sus contemporáneos*. Tomo I. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales, 1988.
- Merimée, Prosper:** *Lettres de Prosper Merimée à la Comtesse de Montijo*. 1839-53. Vol. 1. París, 1930.
- Mesonero Romanos, Ramón:** *Escenas matritenses por el curioso parlante*. Madrid: Boix, 1845.
- Miguel Arroyo, Carolina:** *El carné de baile en el Museo Romántico*. Madrid: Mus. Romanticismo, 2011.
- Migel, Parmenia:** *Great ballet prints of the Romantic era*, Nueva York: Dover, 1981.
- Moreno Garbayo, Natividad:** *Catálogo de los documentos referentes a diversiones públicas conservados en el Archivo Histórico Nacional*. 1858-1958. Madrid: Diana, 1957.
- Moreno Mengíbar, Andrés:** *La ópera en Sevilla (1731-1992)*. Sevilla: Ayuntamiento, 1994.

- Muñoz Morillejo, Joaquín:** *Escenografía española*. Madrid: Real Academia de San Fernando, 1923.
- Musée, ou magasin comique Philipon*. París: Chez Aubert, ca. 1842.
- Moynet, M. J.:** *El teatro del siglo XIX por dentro*. Madrid: ADE, 1999.
- Musicología global, musicología local*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2013.
- Navarro García, José Luis:** *De Telethusa a la Macarrona. Bailes andaluces y flamencos*. Sevilla: Portada, 2002.
- Navarro Lalanda, Sara:** "Entorno político-musical de la infancia de Isabel II y la infanta Luisa Fernanda de Borbón", *La Natividad: arte, religiosidad y tradiciones populares*. San Lorenzo de El Escorial: Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 2009, pp. 637-52.
- Navascués, Pedro:** *Un palacio romántico. Madrid 1846-1858*. Madrid: El Viso, 1983.
- "Las maquinarias teatrales", *Arquitectura teatral en España*. Madrid, 1984.
- Negri, Gino:** *L'Opera italiana: Storia, costume, repertorio*. Milán: Mondadori, 1985.
- Nejendzi, A.:** *Маруц Петипа. Материалы, воспоминания, статьи (Marius Petipa. Memorias, materiales, recuerdos, artículos)*. San Petersburgo: Iskustvo, 1971.
- Ortega, Isabel:** *Catálogo 150 años de fotografía en la Biblioteca Nacional*, coautor Kurrztz, Gerardo. Madrid: El Viso, 1998.
- Ortiz Nuevo, José Luis:** *Tremendo asombro al peso*. Vol. I y II. Sevilla: Libros con Duende, 2012.
- Ossorio y Bernard, Manuel:** *Galería biográfica de artistas españoles del s. XIX*. Madrid: Moreno y Rojas, 1883-84.
- P. Arregui, Juan:** *Los arbitrios de la ilusión: los teatros del s. XIX*. Madrid: ADE, 2009.
- *Hacia una historiografía del espectáculo escénico*. Madrid: ADE, 2015.
- Páez, Elena:** *Colección de índices del Museo Universal. 1857-1869*. Madrid: CSIC, 1952.
- Pappacena, Flavia:** *The language of classical ballet, guide to the interpretation of iconographic sources*. Roma: Gremese, 2012.

- Parla Verdades, Barón de:** *Madrid al daguerrotipo*. Madrid: Imp. García, 1849.
- Pasi, Mario:** *El Ballet. Enciclopedia del arte coreográfico*. Madrid: Aguilar, 1980.
Sobre la edición original de Arnaldo Mondadori, Milán, 1979.
- Paz Canalejo, Juan:** *La Caja de las magias. Las escenografías históricas en el Teatro Real*. Madrid: Ayuntamiento, 2006.
- Peláez, Andrés:** *Cuatro siglos de teatro en Madrid*. Madrid: Consorcio Madrid capital Europea, 1992.
- Pena González, Pablo:** *El traje en el Romanticismo y su proyección en España, 1828-68*. Madrid: Min. Cultura, 2008.
- Pena, Joaquín:** *Diccionario de la música Labor*. Tomo II. Barcelona, 1954.
- Peña y Goñi, Antonio:** *La ópera española y la música dramática en la España del s. XIX: Apuntes históricos*. Madrid: Zozaya, 1881.
- Pérez Galdós, Benito:** *Episodios Nacionales 4ª serie. Narváez*. Madrid: Aguilar, 1981.
- Pinto Crespo, Virgilio:** *Madrid. Atlas histórico de la ciudad (1850-1939)*. Madrid, 2001.
- Piñeiro Blanca, Joaquín:** "El teatro de ópera como centro de articulación social y cultural en España durante el s. XIX: Madrid y Barcelona", *Ayeres en discusión. Temas clave de Historia Contemporánea hoy*. IX Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea. Murcia, 2008.
- Plaza Orellana, Rocío:** *El flamenco y los románticos. Un viaje entre el mito y la realidad*. Sevilla: Bienal del Flamenco, 1999.
- *Bailes de Andalucía en Londres y París (1830-1850)*. Cádiz: Arambel, 2005.
- *Los bailes españoles en Europa. El espectáculo de los bailes de España en el s. XIX*. Córdoba: Almuzara, 2013.
- Pougin, Arthur:** *Adolphe Adam, sa vie, sa carrière ses memoires artisiques*. París: Charpentier, 1877.
- Pritchard, Jane:** *Giselle: un ballet romántico*. 2009.
<http://lameduladanza.blogspot.com.es/2009/09/giselle-un-ballet-romantico.html> (consultado septiembre 2015).
- Rabaté, Colette:** *¿Eva o María? Ser mujer en época isabelina (1833-1868)*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2007.

- Radigales i Babí, Jaume:** *Els orígens del Gran Teatre del Liceu*. Barcelona: Serra d'Or, 1998.
- Ràfols, Josep Francesc:** *El arte romántico en España*. Barcelona: Juventud, 1954.
- Ramos Smith, Maya:** *El ballet en México en el siglo XIX: De la independencia al segundo imperio (1825-1867)*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991.
- Reade, Brian:** *Ballet designs and illustrations 1581-1940. Catálogo del Victoria & Albert Museum*. Londres, 1967.
- Regli, Francesco:** *Dizionario biografico dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici, maestri, concertisti, coreografi, mimi, ballerini, scenografi, ecc. Dal 1800-1860*. Turín: E. Dalmazzo, 1860.
- Rey Alfonso, Francisco:** *Grandes momentos del ballet romántico en Cuba*. La Habana: Letras cubanas, 2002.
- Rojo, Juan:** *Compendio, manual y diccionario del telégrafo de palcos y balcones*. Madrid: Imp. de E. Aguado, 1855.
- Roslavleva, Natalia:** *Era of the Russian ballet*. Londres: Victor Gollancz, 1966.
- Rubio Cremades, Enrique:** "La Crónica, revista literaria de 1844-1845", *Anales de literatura española* nº 5. Madrid, 1986-87.
- Ruiz de Aguilera, Ventura:** *Una boda en el infierno*. Madrid: Imp. D. N. Sanchíz, 1846.
- Ruiz-Manjón, Octavio:** "La Europa liberal y romántica", *Liberalismo y romanticismo en tiempos de Isabel II*. Madrid: Museo Arqueológico Nacional, 2004.
- Ruíz Mayordomo, M^a José:** "Espectáculos de baile y danza. Siglo XIX", *Historia de los espectáculos en España*. Madrid: Castalia, 1999.
- Ruiz Tarazona, Andrés:** "El Madrid de Glinka", *Los papeles españoles de Glinka 1845-1847*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1996.
- Sáenz de Tejada, Carlos:** *Juan Valera, Serafín Estébanez Calderón, 1850-1858*. Madrid: Moneda y Crédito, 1971.
- Sainz de Robles, Federico:** *El teatro en Madrid en el s. XIX*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1981.
- Sánchez, Víctor:** *Verdi y España*. Madrid: Akal, 2014.

- San José, Diego:** *Vida ejemplar de Isabel II, la reina alegre y desaprensiva*. Madrid: Castro, 1931.
- Sanromá, Joaquim M^a:** *Mis memorias*. Madrid: Imp. Manuel G. Hernández, 1887.
- Sepúlveda, Enrique:** *El Teatro del Príncipe Alfonso. Historia de este coliseo*. Madrid: Velasco, 1892.
- Sepúlveda, Ricardo:** *El Corral de la Pacheca. Madrid y su teatro*. Madrid: Asociación de librereros del lance, 1993.
- Schueneman, Bruce R.:** *Minor ballet composers: Biographical sketches of sixty-six underappreciated yet significant contributions to the body of western ballet music*. Nueva York: Haworth Press, 1997.
- Scribe, Eugène:** *Oeuvres complètes, 3^{me} série. Opéras, ballets. Vol. 1-6*. París: Dentu, 1875.
- Simón Díaz, José:** "Semanario Pintoresco Español. Madrid (1836-1857)", *Colección de índices de publicaciones periódicas*. Madrid, CSIC.
- Simón Palmer, M^a del Carmen:** "La publicidad en las calles madrileñas durante el siglo XIX", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XIV. Madrid, 1977, p. 1-7.
- *La mujer madrileña del s. XIX*. Madrid: Instituto de Estudios madrileños, 1982.
- "Escritoras españolas del siglo XIX o el miedo a la marginación", *Anales de literatura española*, 2. Madrid, 1983, pp. 470-90.
- Sitwell, Sacheverell:** *The romantic ballet from contemporary prints. With an introduction and notes on the plates*. Londres: Batsford, 1948.
- Slonimsky, Yuri:** *The Bolshoi ballet notes*. Moscú: Lenguas extranjeras, 1960.
- Smith, Albert Richard:** *The natural history of the ballet-girl*. Londres: Vizetrrly Brothers & Co, 1847. Ilustraciones de A. Henning.
- Smith, Marian:** *Ballet and opera in the age of Giselle*. Princeton University Press, 2000.
- "Borrowings and original music: A dilemma for the ballet-pantomime composer", *Dance Research Journal*, vol. 6. n^o 2. 1988, pp. 3-29.
- (ed.) *La Sylphide 1832 and beyond*. Gran Bretaña: Dance Books, 2012.

- "The disappearing danseur", *Cambridge Opera Journal* nº 19, 1.
Cambridge University Press, 2007, pp. 33-57.
- Solmi, Angelo:** *Enciclopedia de la música Rizzoli Ricordi*. Milán: Rizzoli Ricordi, 1972.
- Soto, Mónica :** *La España isabelina, La historia informal*. Madrid: Altalena, 1979.
- Steingress, Gerhard:** ...Y Carmen se fue a París. Córdoba: Almuzara, 2006.
- Suárez Perales, Ana:** *El teatro en Madrid, s. XIX-XX*. Madrid: La Librería, 2003.
- Subirá, José:** *Historia de la música teatral en España*. Buenos Aires: Labor, 1945.
- "Una madrileña olimpiada teatral y musical", *Anales del Instituto de estudios madrileños*, VIII. Madrid, 1972.
- Sutton, Julia:** *Courtly dance of the Renaissance: A new translation and edition of the "Nobilita di dame" de Caroso, Fabritio (1600)*. Canadá: Dover, 1995.
- Swift, Mary Grace:** *Belles and beaux on their toes: dancing stars in young America*. Washington: University Press, 1980.
- Testa, Alberto:** *Dizionario gremese della danza e del balletto*. Roma: Gremese, 1995.
- Thatcher Gies, David:** *The theatre in the 19th century Spain*. Cambridge University, 1988.
- The Oxford Dictionary of Dance*. Nueva York: Oxford University Press, 2010.
- The history of dance*. Nueva York: Crown Publishers, 1981.
- Tortajada Quiroz, Margarita:** "Mujeres-diosas: las bailarinas románticas", *Tiempo 45 cariátide*. México, 2004.
- Torrente Fortuño, José Antonio:** *Salamanca. Bolsista romántico*. Madrid: Taurus, 1969.
- Torres González, Begoña:** "El palacio Isabelino", *Liberalismo y romanticismo en tiempos de Isabel II*. Madrid: Museo Arqueológico Nacional, 2004.
- Tribó, Joan:** *Annals 1847-1897 del Gran Teatre del Liceu*. Barcelona: Amigos del Gran Teatro del Liceo, 2004.
- Turina Gómez, Joaquín:** *Historia del Teatro Real*. Madrid: Alianza, 1997.
- Valderrama, Gregorio:** *De la música tradicional al flamenco*. Málaga: Arguval, 2008.
- Van Aelbrouck, Jean-Philippe:** *Dictionnaire des danseurs à Bruxelles de 1600 à 1830*. Lieja: Mardaga, 1994.

- Van Cleemputte, Paul Adolphe:** *La vie parisienne à travers le XIXe siècle: Paris de 1800 à 1900 d'après les estampes et les mémoires du temps*, Tomo II (1830-70). París, 1900.
- Vega, Vicente:** *Diccionario ilustrado de anécdotas*. Barcelona: Gustavo Gili, 1965.
- Velasco Zazo, Antonio:** *Salones madrileños del siglo XIX*. Madrid, 1947.
- *Panorama de Madrid. Los teatros*. Madrid, 1949.
- Vilches, Jorge:** *Isabel II. Imágenes de una reina*. Madrid: Síntesis, 2007.
- Villalba Hervás, Miguel:** *Recuerdo de cinco lustros (1843-1868)*. Madrid, 1896.
- Wild, Nicole:** *Décor et costumes du XIXe siècle*, Tomo I. Paris: BNF, 2014.
- Wyndham, Henry Saxe:** *The Annals of Covent Garden Theatre from 1732 to 1897*. Vol. 2. Cambridge Library Collection.
- Zambon, Rita:** "Quando il ballo anticipa l'opera: «Il Corsaro» di Giovanni Galzerani", *Creature di Prometeo. Il ballo teatrale. Dal divertimento al dramma*. Florencia: Olschki, 1996.
- Zavala, Iris Milagros:** *Románticos y socialistas. Prensa española del s. XIX*. Madrid: S. XXI, 1972.
- Ziter, Edward:** *The Orient on the Victorian Stage*. Cambridge University Press, 2003.
- Zorrilla, José:** *Recuerdos del tiempo viejo*. Barcelona: 1880.

Libretos

Ballets

- Alba Flor la pesarosa*, composición en cuatro actos de Petipa, maestro de la compañía del Teatro del Circo, puesto en escena por él mismo. Música de Skoczupole, Deldevez, Pilaty, Halevy y Cepeda. Decorados de E. Lucini y vestuario de M. Fariñas y L. Paris. Estrenado el 4-III-1847. BNE, T/25003.
- Catalina o la hija de las montañas*, ballet en tres actos y cinco cuadros puesto en escena por Appiani. Música de varios maestros. Estrenado el 14-IV-1849. BNE, T/23143.

César en Egipto, ballet heroico-histórico de espectáculo en tres actos compuesto y dirigido por Federico Massini. Decorados de E. Lucini. Vestuario de Foresti. Estrenado el 11-VII-1842. BNE, T/14455.

Los cinco sentidos, ballet fantástico en cuatro actos escrito por Dumanoir y puesto en escena por Appiani. Música de Adam. Decorados de Contier y Gouseau. Estrenado el 27-I-1849. BNE, T/23133.

Il Corsaro, azione mimica en 5 atti di Giovani Galzerani. Viena, 1836.

Il Corsaro, ballo serio in 6 atti di Giovani Galzerani. Turín, 1837.

Il Corsaro, azione mimica di Giovanni Galzerani da rappresentarsi nell' Teatro alla Scala il carnovale di 1842. Milán. Bayerische Staatsbibliothek L.eleg.m 6738.

The Corsair, gran ballet en tres actos compuesto y dirigido por Albert para ser representado en el Teatro Drury Lane de Londres. Música de Bochsa. Estrenado el 30-IX-1844. Harvard Theatre Collection, TS 5137.26.

El Corsario, Gran baile en tres actos. Composición de Lefebre, puesto en escena por el mismo. Estrenado el 19-VI-1847. BNE, T/25007.

Il Corsaro, ballo in due atti di Domenico Ronzani. Musica de Adam. Scala de Milán, 1857. Bayerische Staatsbibliothek L.eleg.m 6904.

La corte de Luis XIV, gran ballet dramático en cuatro actos puesto en escena por Appiani. Música de H. Gondois. Decorados de E. Lucini y vestuario de F. Suarez. Estrenado el 25-V-1850. BNE, T/23298.

El diablillo y la aldeana, baile en tres actos y cinco cuadros precedido de un prólogo, dirigido y puesto en escena por A. Appiani. Música de varios maestros. Teatro del Circo. Estrenado el 28-XII-1848. BNE, T/23024.

Le diable amoureux, Paris, 1840. BNF, 4-YTH-1209.

El diablo enamorado, ballet en tres actos compuesto por Saint-Georges y Mazillier; arreglado y puesto en escena por Barrez. Decorados de E. Lucini y vestuario de M. Fariñas y L. Paris. Estrenado 28-II-1845. BNE, T/20044.

El diablo a cuatro, baile en tres actos y cinco cuadros. Composición de Leuven y Mazilier. Música de Adam, puesto en escena por Massot, primer bailarín de la compañía del Teatro de Circo. Estrenado el 4-III-1848. BNE, T/12403.

El diablo a cuatro, baile mímico en tres actos con libreto de Leuven y coreografía de Mazilier. Música de Adam. Puesto en escena sumamente aumentado por Antonio Appiani. Teatro de la Cruz, estrenado el 13-XII-1849. BNE, T/23139.

Le diable à quatre, ballet pantomima en dos actos y cinco cuadros. Por Leuven y Mazillier. Música de Adam. Representado por primera vez en Nueva York, en el Broadway Theatre, el 18-VII-1848 por la Cía. de Bartholomin & Monplaisir. Traducción al inglés de Benedict Henry Revoil.

Eglantina o el señor de la aldea, baile pantomímico en dos actos con coreografía de Bartholomin y música de Bovery, Hanssens, Herold, Gallenberg, Girowitz y Gondois. Decorados de Penne y vestuario de Casassampere. Estrenado en Barcelona en abril de 1841. Biblioteca de Catalunya (consultado online oct. 2014).

La encantadora o el triunfo de la cruz, baile heroico en cuatro actos con música de Gondois y Hanssens, estrenado en Bruselas en 1832 y en Barcelona en 1841. BNE, T/10488.

La Esmeralda, gran baile dramático en tres actos composición de Perrot, puesto en escena en el Teatro del Circo por J. A. Petipa. Música Pugni, Skoczopole, Cepeda y Bonetti. Decorados de E. Lucini y vestuario de M. Fariñas y L. Paris. Estrenado el 18-XI-1845. BNE, T/25166.

La familia suiza, baile de medio carácter en dos actos por Federico Massini, 1842. BNE, T/12313.

Farfarella o la hija del infierno, baile fantástico en tres actos composición de Petipa, maestro director de la compañía de baile del Teatro del Circo, puesto en escena por él mismo. Decorados de E. Lucini. Vestuario de M. Fariñas y L. Paris. Estrenado el 4-III-1846. BNE, T/12416.

Fausto. Gran baile fantástico en tres actos. Composición de Lefebre, maestro director de la compañía puesto en escena por él mismo. Estrenado el 20-X-1847. BNE, T/11246.

La Fortuna o la reina del mundo, baile fantástico en tres actos precedido de un prólogo. Composición de Massot, primer bailarín del Teatro del Circo, puesto en escena por él mismo. Música de Skoczopole. BNE, T/14602.

La Gypsy o la gitana, gran baile histórico en cinco cuadros compuesto por Saint-Georges y dirigido por Achille Henry. Música de Benoist, Thomas y Marliani. Decorado de E. Lucini y vestuario de J. Foresti. Estrenado el 2-X-1843. BNE, T/12402.

Gisella ossia le Willi: ballo fantastico in 5 quadri, composto e diretto da Antonio Cortesi. Da rappresentarsi nell Teatro alla Scala il carnevale de 1843. Milán, Ed. Gaspere Truffi. Biblioteca Comunale Centrale, Milán.

Gisella o le villi, posto in scena dal sig. Domenico Ronzani da rappresentarsi nel nobile Teatro Argentina, l'autunno 1845. Roma, Ed. Puccinelli a T. Sanguigna. Biblioteca della Fondazione Giorgio Cini de Venecia.

Giselle ou les willis, ballet fantastique en deux actes]/illustration. [Ca. 1841]. BNF, ark:/12148/btv1b8437772z

Gisela o las wilis, Baile fantástico en dos actos puesto en escena por Achille Henry. Música de Adam. Decorado de E. Lucini y vestuario de J. Foresti. Estrenado el 25-X-1843. BNE, T/25151.

Gli inglesi nell'Indostan, acción mímica en cinco actos dirigido por Giuseppe Villa y representada en el Teatro alla Canobbiana de Milán. Primavera de 1836. BDR-BV011989064-8640.

Los griegos o la libertad de Grecia, baile histórico en tres actos compuesto por A. Blache con música de Sonet. Puesto en escena en el Teatro del Circo por Emilio Rouquet, primer bailarín grotesco del mismo. Estrenado el 28-I-1843. BNE, T/25062.

La hermosa Beatriz o el sueño, baile en tres actos, compuesto por Saint-Georges y Albert. Música de Adam. Puesto en escena en el Teatro del Circo por Barrez, primer maestro y director de la compañía de baile del mismo. Director de orquesta Skoczdpole. Decoraciones de Lucini. Trajes de los Sres. Gilly. Estrenado el 8-VII-1844. BNE, T/21136.

Los ingleses en el Indostán, gran baile en tres actos por Jose Villa. Trajes de Foresti. Maestro de música y director de orquesta Juan Skoczdpole. Estrenado el 6-II-1844. BNE, T/24950.

La isla del amor, baile fantástico en dos actos, compuesto y dirigido por Jose Villa, primer maestro de baile del Teatro del Circo. Maestro de música y

director Juan Skoczdpole. Pintor Lucini. Estrenado el 7-III-1844. BNE, T/ 12251.

La joven tirolesa o la vuelta a la aldea, baile pantomímico en tres actos con coreografía de Bartholomin y música de Gondois. Estrenado en Lyon, 1838. Biblioteca de Catalunya (consultado online oct. 2014).

Le lac des fées, ballet en dos actos de A. Guerra. Música de Auber seleccionada, arreglada y compuesta por Nadaud. Escenografía de Grieve. Estrenado en el Teatro Real de Londres, 14-V-1840. Harvard Theatre Coll. TS 5369.271.

El lago de las hadas, baile fantástico en dos actos. Música de Auber, Nadau y Skoczdpole. Puesto en escena en el Teatro del Circo por José Villa. Maquinaria y decoraciones de E. Lucini. Tajés de Forresti. Estrenado el 22-XII-1843. BNE, T/ 25189.

La Ondina, ballet fantástico en tres actos puesto en escena en Madrid por J. A. Petipa. Música de Pugni y Skoczdpole. Decorados de E. Lucini y vestuario de M. Fariñas y L. Paris. Estrenado el 30-VII-1845. BNE, T/25145.

Paquita. Ballet en dos actos con coreografía de Joseph Mazilier, libreto de Paul Foucher y Música de Édouard Deldevez. Ópera de París, 1846.

La Péri, París, 1843. BNF, 4-YTH-3264 (A).

La Péri, París, 1843. BNE, T/11523.

La Péri, baile fantástico en dos actos compuesto por Gautier y Coralli puesto en escena por Jean Baptiste Barrez. Música de Burgmuller y Skoczdpole. Decorados de E. Lucini y vestuario de M. Fariñas y L. Paris. Estrenado el 12-XI-1844. BNE, T/9352.

La Sylphide, ballet en deux actes, par Taglioni, musique de Schneitzhoeffter; représenté pour la première fois, à Paris sur le Théâtre de l'Académie royale de musique, le 12-III-1832. París, J. -N. Barba.

La Sílfi. Gran baile mitológico dividido en dos actos y cuatro cuadros. Ejecutado por la célebre Taglioni en el año 1841 en el teatro de la Scala de Milán y arreglado por el coreógrafo Federico Massini para representarse por primera vez en el Teatro Lírico del Circo. BNE, T/15298.

La Sílfi, baile fantástico en dos actos de Taglioni; música de Schneitzhoeffter.

Representado por primera vez en la Academia Real de Música de París, en marzo de 1832, y puesto en escena en el Teatro del Príncipe de Madrid por Bartholomin en octubre de 1842. BNE, T/25184.

La sonámbula, ballet en tres actos puesto en escena por Guy Stephan y Massot.

Libreto de Eugène Scribe, música de Hérold y decorados de E. Lucini. Estrenado el 22-I-1848. BNE, T/23004.

La tarántula, baile pantomímico en dos actos, argumento de Coralli y bailables de Barrez, primer maestro y director de la compañía de baile del Teatro del Circo de Madrid, y primer actor de la Academia Real de Música de París. Director de orquesta Juan Skoczopole. Decoraciones de Lucini. Estrenado el 5-IX-1844. BNE, T/10545.

Terpsícore en la tierra, baile fantástico en un acto con coreografía de Jean Baptiste Barrez y música de Bosselet. Estrenado en Barcelona en 1849. BNE, T/23638.

Los titanes o las cuatro edades del mundo, baile mitológico de espectáculo en cuatro actos. Compuesto por Federico Massini. Música de varios autores, la del 2º acto de Borio. Decorados de E. Lucini. Cuaresma de 1843. BNE, T/25187.

El torero, ballet de medio carácter en dos actos compuesto por Lefebvre. Música compuesta y arreglada por Skoczopole. Decorados de E. Lucini. Estrenado el 18-XII-1847. BNE, T/25004.

La viuda caprichosa, baile cómico en dos escenas por Federico Massini, 1842. BNE, T/ 12017.

Óperas

La juive, de Halévy. *Mise en scène et décorations de "La juive"*, 1835. BNF, 4-YF-114 (40BIS).

La juive, Teatro La Fenice. Venecia, 2005.
www.teatrolafenice.it/media/libretti/28_2432juivecompl.pdf

La hebrea, 1874. BNE/ MFOLL 0137

L'ebrea, Madrid, 1867. BNE, T/23360

La Hebrea, drama lírico en cinco actos representado en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona, 1859.

Le lac des fées, ópera en cinco actos. Música de Auber y libreto de Scribe y Mélesville. Decorados de Philastre y Cambon. París, 1839. BNF, 12148/bpt6k85994gb

La Tentation, ópera-ballet en cinco actos con música de Jacques-Fromental Halévy y Casimir Gide, en las partes del ballet; coreografía de Coralli y libreto de Cavé. Paris, 1832. Bayerische Staatsbibliothek 3221^e.

Periódicos y Revistas

Madrid

El Agente. (1844). Diario avisador de anuncios; noticioso, agrícola, artístico, industrial, mercantil y literario. Sólo se publicaron treinta y dos números, del 1-III al 1-IV-1844. Imprenta Corredera Baja de San Pablo.

El Artista Español (1844). Periódico de todo menos de religión y política. Bisemanal.

El Burro (1845). Periódico satírico. Madrid.

El Castellano (1844-46). Periódico de política, administración y comercio. Diario, Impr. G. Salcedo.

El Cínife (1845). Periódico de teatros y literatura, chismoso, punzante, superficial, bullicioso y casi insolente, pero muy barato. Bisemanal, Impr. Fco. Díaz.

El Clamor Público (1844-49/1851/1853). Diario progresista.

El Conciliador (1845). Periódico político, religioso y literario. Diario, Impr. de la Sociedad de operarios.

Correo de los Teatros (1850-51).

La Cotorra (1846). Periódica vivaracha y coquetuela. Por una sociedad de "literatas de la corte". Incluía una sección de teatros, toros, adivinanzas (charadas) etc. Publicación semanal, desde el 12-IV hasta el 28-VI-1846, doce números. Imprenta del siglo de Madrid.

La Crónica (1844-45). Semanario popular económico con secciones dedicadas al análisis de los estrenos teatrales, con grabados. Diario, establecimiento tipográfico de Fco. P. Mellado.

Diario Oficial de Avisos de Madrid (1848/1850).

Diario de Madrid (1844-46).

El Eco del Comercio (1844-46) Diario progresista, dirigido durante mucho tiempo por Francisco Menialdua.

La Época (1849-50/1853) Impr. de José Juanco. Diario.

La Esfera (1922) Revista.

La España (1848-50) Principal diario del Partido Moderado. Sustituyó al *Español*.

El Español (1845-47/1849) Revista, periódico semanal de literatura, bellas artes y variedades. Semanal. Dirigida por Villoslada.

El Espectador (1844/1846/1848). Periódico progresista, político, literario, industrial y satírico. Diario.

La Esperanza (1853). Periódico diario monárquico, absolutista y carlista.

El Fandango (1845-46). Periódico burlesco, puramente español y progresista, con caricaturas. Quincenal.

Gaceta Literaria y Musical (1843-44) Salía seis veces al mes.

Gaceta de las Mujeres (1845).

El Globo (1844-45) Diario político, comercial y literario.

El Herald (1844-49/1851/1853) Diario conservador, político, religioso, literario e industrial. Impr. de Espinosa.

Iberia Musical (1846).

Iberia Musical y literaria (1843). Semanario dedicado a la música, baile, ópera, teatro y representaciones artísticas en general. Ed. Carafa.

La Ilustración (1850).

El Imparcial (1846-47) Periódico político y literario. Diario, Impr. J. Saavedra y cía.

El Laberinto (1843-45) Periódico Universal pintoresco, Quincenal, Impr. Boix. Con grabados.

La Libertad (1846) Diario de la juventud y del pueblo. Impr. J. Saavedra y cía.

- La Luneta* (1847). Revista de teatros y literatura. Se publicaba los domingos. Apareció el 2-XII-1846 y en octubre de 1848 aún se publicaba. Los suscriptores recibían como regalo una comedia de las que se representaban en los teatros de Madrid. Dirigida por Francisco Montemar.
- El Neutral* (1846). Diario, Impr. G. Salcedo.
- El Noveler* (1844). Con el subtítulo de “Castiga riendo”. Diario, desde el 25 -IV al 3-VI-1844. Secciones de política-burlesca, Madrid, provincias, extranjero, anuncios, Boletín oficial y cartelera de espectáculos. Editor responsable Gabriel Sardinero. Impr. de Laverme y Cía.
- El Nuevo Espectador* (1846). Periódico del pueblo, progresista. Diario.
- El Observador* (1848/1853). Periódico de carácter noticioso, Impr. de Manuel Álvarez.
- La Opinión* (1846). Diario, Impr. de la Sociedad de Operarios.
- El Popular* (1846-48/1850). Diario, Impr. G. Salcedo.
- La Posdata* (1844-45). Diario “joco-serio”. Impr. J. Sampelayo.
- Revista Científica y Literaria* (1848).
- Revista de España, de Indias y del extranjero.* (1845/1846). Dirección de Fermín G. Morón y de Ignacio de Ramón Carbonell. Impr. Rivadeneyra y compañía.
- Revista de Teatros* (1843-45). Periódico pintoresco semanal de literatura, sátira y bellas artes. Diario, Impr. J. Boix.
- La Semana* (1850). Periódico pintoresco universal. Semanal.
- Semanario Pintoresco Español* (1845-46). Fundado y dirigido por Mesonero Romanos, luego tuvo varios directores. Semanal, con grabados.
- El Siglo pintoresco* (1846-47). Periódico universal, ameno e instructivo. Mensual, con grabados.
- La Sílfi*. (1845/1846). Periódico mensual, de literatura, ciencias, artes y modas, dedicado al bello sexo. Se publicó desde el VIII-1845 al VII-1846, con secciones dedicadas a la educación de las niñas, higiene, usos y costumbres, economía doméstica, literatura, bellas artes, novelas cortas, poemas, modas, etc. Incluía en cada número patrones para labores, un

figurín de moda a color y una partitura para piano. Impr. de Francisco Díaz, Madrid.

El Tiempo (1845-46). Diario conservador. Impr. J. Boix.

El Tocador (1844-45). Periódico femenino de educación, literatura, anuncios, teatros, moda y trucos de belleza, con figurines de moda. Bisemanal.

Trono y Nobleza (1846). Semanario recreativo. Heráldico, científico y literario dedicado, con ilustraciones y dos figurines de moda al mes. Semanal.

El Universal (1845-46). Periódico independiente. Diario, Impr. Universal.

Andalucía

El Avisador Malagueño (1849). Periódico de literatura, industria, comercio e intereses materiales. Málaga.

La Esmeralda (1846). Enciclopedia de recreo, ciencias, arte, historia, teatro. Semanal, Impr. J. M^a Puchol. Granada.

El Comercio (1846). Cádiz.

El Independiente (1846). Periódico de política e intereses materiales. Diario, Impr. calle Santigosa. Sevilla.

La Jiralda (1846). Periódico científico, artístico y literario. Bimensual, Impr. Atienza. Sevilla.

El Nacional (1846). Cádiz.

El Regalo de Andalucía (1849). Periódico de ciencias, literatura, artes, modas y revista de teatros. Impr. Del Porvenir. Sevilla.

El Rubí (1846). Periódico tristi-alegre de literatura, ciencias, arte y teatros. Bimensual, Impr. A. B. Cabrera. Málaga.

Barcelona

Almanaque del Diario de Barcelona para el año 1864, Impr. del Diario de Barcelona, 1863.

El Ancora (1848/1851/1853). Periódico diario religioso-social, económico, literario de noticias y católico. Imp. J. Pons. Barcelona.

La Antorcha (1848). Barcelona.

El Barcelonés (1846/1849). Diario político, mercantil, industrial, literario y de avisos. Impr. Saurí y Berdeguer. Barcelona.

El Locomotor (1849). Diario político, religioso, industrial, literario y de avisos.

Impr. del Locomotor. Barcelona.

El Trovador (1846). Semanario de literatura. Impr. M. Borrás. Barcelona.

Galicia

Eco de Galicia (1851). Santiago de Compostela.

Palma de Mallorca

El Balear (1848).

El Historiador Palmesano (1848). Periódico semanal de literatura, bellas artes, biografías y “demás cosas que no pertenezcan a la religión ni a la política”. Impr. Balear. Palma de Mallorca.

Valencia

El Fénix (1845-46/1848/1849). Periódico universal literario y pintoresco, con viñetas y grabados. Semanal, Impr. D. B. Monfort. Valencia.

Zaragoza

La Esmeralda (1848).

Diario de Zaragoza (1850).

París

Almanach des spectacles (1834-35)

L'Argus (1847)

L'Artiste (1855)

Aujourd'hui. Journal des ridicules (1841)

Le Caseur (1853)

Le Compileur (1843)

Le Constitutionnel (1845)

Les Coulisses (1840-41). Pequeño periódico de teatros, de la literatura y de la bolsa.

Courrier des Théâtres (1832)

Echo de la Literature et des Beaux-arts en France (1841). Vol. 2.

L'Éclair (1853). Revista semanal de literatura, teatros y artes.
L'Europe Artiste (1853/1862).
Le Figaro (1856/ 1873).
La France Literaire (1840)
La France Musical (1841/1844/1845/1855/1856)
Foyers et coulisses (1853)
Gazette Musicale de Paris (1833/1837)
L'Illustration (1843)
Le Journal Amusant (1856)
Le Journal por Rire (1853/ 1854), con grabados.
La Mélodie (1842). Revista musical de teatros líricos, critica, novedades y anuncios.
Le Menestrel (1841/1843/1854/1857/1863/1873). Periódico de música, literatura, modas y teatros.
Il Messaggere di Parigi (1856/ 1857/ 1858). Periódico no político en italiano.
Le Monde Artistique y Literaire (1853)
Le Monde Dramatique (1839)
Le Moniteur des Theatres (1841)
Le Nouvelliste (1856)
La Presse (1844/1845/1850/ 1853)
La Presse Dramatique Musicale et Litteraire (1851). Dos veces a la semana.
Revue Dramatique (1841)
Revue et gazette musicale (1843)
Revue Franco-Italienne (1856). Periódico no político.
Revue Musicale. (1832)
Satan. (1843). Dos veces a las semana.
Le Siècle (1845) París.
La Sylphide (1840/1846/ 1853-54)

Burdeos

L'Argus.
Courrier de la Gironde (1844)

L'Eventail. Echo des coulisses. (1851/1853/1856). Revista teatral, de literatura, teatros, artes, novedades, modas y anuncios. Con ilustraciones. Burdeos.

Le Gratis (1857). Periódico de industria y comercio. Burdeos.

Mémorial Bordelais (1843-44). Diario, Burdeos.

La Sylphide (1837-38/1843-44) Periódico de salones, de entreacto y de los teatros, repartía doce retratos de artistas al año. Semanal, Burdeos.

Le Train de Plaisir (1857/ 1858). Burdeos.

Lyon

L'Argus (1849)

Toulouse

L'Agent dramatique du Midi (1848)

Londres

The Athenaeum (1843-44/1846)

Bell's Life in London and Sporting Chronicle (1843)

Bell's New Weekly Messenger (1843/1845-46)

Bell's Weekly Messenger (1840/1843-44)

The Era (1843/1845-46)

The Evening Chronicle (1840/1846)

The Evening Mail (1841/1843)

The Examiner (1843-44)

The Illustrated London News (1843/ 1844)

The Literary Gazette and journal of the belles letters (1840/1844)

London Evening Standard (1840-41/1843-44/1846)

The Morning Advertiser (1840/1846)

The Morning Chronicle (1840-43)

The Morning Herald (1844)

The Morning Post (1837/1840-44/1846)

The Pictorial Times (1844)

The Times (1841)

Milán

Bazar di novita artistiche, letterarie e teatrali (1842/1843)

Il Censore Universale dei Teatri (1836)

Il Corriere dei teatri (1839)

Corriere delle Dame (1836)

Teatri, arti e letteratura (1829)

Turín

Almanacco dei Teatri di Torino per l'anno 1837

Bolonia

Teatri, arti e letteratura (1846)

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Imagen 1: Escenografía de Cicéri para el <i>Ballet de las monjas</i> del acto 3º de <i>Robert le diable</i> , 1831	54
Imagen 2: Caricatura de un bailarín realizada por Daumier en 1847	55
Imagen 3: Jules Janin y Teophile Gautier	57
Imagen 4: Celine Celeste en <i>El espía francés</i> , ca.1838. Fanny Elssler en <i>Le muet d'ingouville</i> y Louisa Fairbrother en <i>Los cuarenta ladrones</i> , 1844	60
Imagen 5: Zapatillas de María Taglioni de 1829. Zapatillas de Emma Livry, 1860s, y zapatillas de puntas actuales	70
Imagen 6: Estatua de Mercurio de Juan de Bolonia y posición de <i>attitude</i> detrás	73
Imagen 7: Posiciones de los brazos, cabeza e inclinación del torso propias del ballet romántico	74
Imagen 8: Flora Fabbri en <i>attitude</i> detrás y Marie Guy Stephan en <i>arabesque</i>	75
Imagen 9: Maria y Paul Taglioni en la <i>La Sylphide</i> , retrato de Lepaulle, 1834	79
Imagen 10: Formaciones militares femeninas del 3º acto de <i>La révolte au sérail</i>	83
Imagen 11: Dolores Serral y Mariano Camprubí en <i>El bolero</i> , 1834. Manuela Perea (la nena) y Félix García en <i>El bolero de la caleta</i> , 1850	84
Imagen 12: F. Elssler y P. Duvernay en <i>La Cachucha</i> . Grabado de Dolores Serral	86
Imagen 13: Caroline Fjeldsted y Bournonville en <i>El toreador</i>	87
Imagen 14: María Taglioni en <i>La Sylphide</i> y Fanny Cerrito como Ondina	90
Imagen 15: Lucile Grahm en <i>Eoline ou la driade</i> y Fanny Elssler en <i>La volière</i>	90
Imagen 16: Cerrito y Saint-Léon en <i>La vivandiere</i> . Grisi y Petipa en <i>Paquita</i>	91
Imagen 17: María Taglioni en <i>Zéfiro y Flora</i> y retratada por Ary Scheffer	98
Imagen 18: Fanny Elssler en 1846 y en <i>La cracoviana</i>	99
Imagen 19: Carlotta Grisi en el 2º acto de <i>Giselle</i> y fotografiada por Nadar	101
Imagen 20: Fanny Cerrito en <i>Alma</i> y pintada por Jules Laure	103
Imagen 21: Lucile Grahm en 1845 y fotografiada en <i>Giselle</i> hacia 1869	104
Imagen 22: Filippo Taglioni, Jean Coralli y Joseph Mazilier	107
Imagen 23: Jules Perrot en <i>Nathalie</i> y fotografiado en Londres en 1850	111
Imagen 24: Lucien Petipa en <i>Paquita</i> y retratado por Desnos en 1849	113
Imagen 25: Arthur Saint Léon en <i>El zapateado</i> de <i>El lutin de la vallée</i> y fotografiado ca.1865	115
Imagen 26: La condesa de Espoz y Mina hacia 1871	119
Imagen 27: La Puerta del Sol en 1846	120
Imagen 28: Distribución de la casa romántica por pisos hacia 1845	123

Imagen 29: Grabado de un baile de sociedad en 1843	128
Imagen 30: Sofia Fuoco	130
Imagen 31: Interior de un teatro en 1843, grabado del palco de un teatro en 1846 ...	131
Imagen 32: Los admiradores de la bailarina, a partir de un grabado de Doré	132
Imagen 33: Caricatura de un café del siglo XIX	134
Imagen 34: Litografías de Pedro Albéniz y Francisco Frontera de Valldemosa	135
Imagen 35: Grabado de un baile de disfraces hacia 1849. Grabado de trajes para un baile de disfraces publicado en <i>La Moda Elegante Ilustrada</i>	137
Imagen 36: Baile isabelino dibujado por Lameyer	139
Imagen 37: Salón de baile del Palacio de Fernán Núñez y salón de baile del Palacio de Liria a finales del siglo XIX	143
Imagen 38: Vista longitudinal de la Ópera de París	147
Imagen 39: Plano de la ubicación de algunos Teatros de Madrid (1)	154
Imagen 40: Plano de la ubicación de algunos Teatros de Madrid (2)	155
Imagen 41: Restos del Teatro del Circo después del incendio de 1876	156
Imagen 42: Fachada del Circo Price reconstruido sobre el solar del Teatro del Circo, ca. 1880, y fachada del mismo teatro en 1921	157
Imagen 43: Una función dramática del siglo XIX vista desde bambalinas	160
Imagen 44: El Teatro de la Cruz y el Teatro del Príncipe en 1845	163
Imagen 45: Caricatura de unos bailarines publicada en <i>Madrid al daguerrotipo</i>	165
Imagen 46: Fachada del Teatro del Circo a principios de la década de 1840	171
Imagen 47: Plano de la sala del Teatro del Circo	172
Imagen 48: Planta del Teatro del Circo y localización del teatro en el plano de Madrid de 1849	175
Imagen 49: Los actores José Valero, Jerónima Llorente, Joaquín Arjona y Joaquina Baus	178
Imagen 50: José de Salamanca en 1845	182
Imagen 51: Caricaturas de ballet publicadas en <i>La Linterna Mágica</i> , 1850	193
Imagen 52: Dos viñetas sobre bailarinas aparecidas en <i>La Ilustración</i> , 1850	195
Imagen 53: Petra Cámara, Josefa Vargas y Manuela Perea (la nena)	197
Imagen 54: Boceto escenográfico de Giuseppe Lucini para el Teatro Sta. Creu de Barcelona, ca. 1800	199
Imagen 55: Eusebio Lucini hacia 1881	202
Imagen 56: Lorenzo Paris	203
Imagen 57: Las sopranos Basso-Borio, Persiani y Cristina Villó	207

Imagen 58: Los tenores Carrión, Moriani, Salvi, Bettini y Tamberlick. Los bajos Roncon y Marini, y el barítono Ferlotti	208
Imagen 59: Dos óperas en el Teatro del Circo: Tamberlick y Gruitzen <i>Anna le Prie</i> y una representación de <i>Maria di Rohan</i> en 1843	208
Imagen 60: Los músicos Luigi Legnani, Franz Liszt, Alexandre Joseph Artot, Anton de Kontski y Antonio Bazzini	214
Imagen 61: Ramón Carnicer	216
Imagen 62: Johann Daniel Skoczupole	221
Imagen 63: Caricatura "Bailes de antaño (boleros) y ogaño (franceses)", 1866	233
Imagen 64: Jean Antoine Petipa hacia 1840	244
Imagen 65: Auguste Lefebvre. Venecia, 1830	248
Imagen 66: Elisa Albert-Bellon	250
Imagen 67: Marie Guy Stephan en Burdeos, 1843	258
Imagen 68: Marie Guy Stephan en el paso español de <i>Le lutin de la vallée</i>	263
Imagen 69: Marius Petipa	266
Imagen 70: Sofia Fuoco en 1852	273
Imagen 71: Gustave Carey	276
Imagen 72: Tomasa Monjardín	278
Imagen 73: Clotilde Laborderie	280
Imagen 74: Adolphe Nourrit	295
Imagen 75: Boceto de la escenografía de Cicéri para el 1 ^{er} acto de <i>La Sylphide</i>	298
Imagen 76: Grabado de la escenografía de Cicéri para el 2 ^o acto <i>La Sylphide</i>	299
Imagen 77: Figurines de Lami para Effie, la Sílfige y James en <i>La Sylphide</i> , 1832	300
Imagen 78: Vuelos de las sílfides en la escena final de <i>La Sylphide</i>	301
Imagen 79: Marie Taglioni en <i>La Sylphide</i>	302
Imagen 80: James huye detrás de la Sílfide durante el 1 ^{er} acto de <i>La Sylphide</i>	308
Imagen 81: Escena de las brujas del 2 ^o acto de <i>La Sylphide</i>	309
Imagen 82: Escena del 2 ^o acto de <i>La Sylphide</i>	311
Imagen 83: Escena del 1 ^{er} acto de <i>Giselle</i>	324
Imagen 84: Escenografía de Cicéri para el 1 ^{er} acto de <i>Giselle</i>	331
Imagen 85: Escenografía de Cicéri para el 2 ^o acto de <i>Giselle</i>	332
Imagen 86: Caricatura de Giselle saliendo de su tumba y de Myrtha sobre uno de los recursos de maquinaria escénica utilizados en <i>Giselle</i>	333
Imagen 87: Ejemplo de trampilla utilizada en los teatros del siglo XIX	333
Imagen 88: Figurines de Paul Lormier para Bertha, el Duque y Giselle (1 ^{er} acto). <i>Giselle</i> , 1841	335

Imagen 89: Litografía de Carlotta Grisi en el 2º acto de <i>Giselle</i> y figurín de Lormier para el 2º acto de <i>Giselle</i> , 1841	336
Imagen 90: Figurines de Paul Lormier para Albert-Loys. <i>Giselle</i> , 1841	336
Imagen 91: Grisi y Petipa en dos momentos del 1º acto de <i>Giselle</i>	338
Imagen 92: Adèle Dumilatre como Myrtha, reina de las willis	339
Imagen 93: Escena final del 1º acto de <i>Giselle</i>	343
Imagen 94: Hilarión es arrojado al lago por las willis. 2º acto de <i>Giselle</i>	346
Imagen 95: Entrada a caballo de Bathilde y su padre. 1º acto de <i>Giselle</i>	347
Imagen 96: Marie Guy Stephan como Giselle	355
Imagen 97: Escena del 1º acto de la ópera <i>Le lac des fées</i>	360
Imagen 98: Antonio Guerra en 1842	361
Imagen 99: Cerrito y Guerra en <i>Le lac des fées</i> . Londres, 1840	365
Imagen 100: Cerrito en <i>Le lac des fées</i>	368
Imagen 101: Grabado del libreto de <i>Herta o Il lago delle fate</i> , 1842	369
Imagen 102: Caricatura publicada en <i>El Fandango</i> . Madrid, 1845	381
Imagen 103 Grabado coloreado de la última escena del 1º acto de <i>La Péri</i> , 1843	387
Imagen 104: Grisi y L. Petipa en el <i>pas tirée</i> del <i>Pas du sogno</i> del 1º acto de <i>La Péri</i> . París, 1843	389
Imagen 105: Litografía del <i>Pas du sogno</i> del 1º acto de <i>La Péri</i> . Londres, 1843	390
Imagen 106: Grisi en el <i>Paso de la abeja</i> y en una imagen característica como Péri, 1843	391
Imagen 107: Figurines de Lormier y d'Orschwiller para Grisi y L. Petipa, 1843, y Grisi como Péri hacia 1844	393
Imagen 108: <i>Paso a cuatro</i> del 2º acto de <i>La Péri</i> con la vista de El Cairo al fondo ...	394
Imagen 109: Caricaturas de <i>La Péri</i> publicadas en <i>L'Illustration</i> : paso a dos de Grisi y L. Petipa, escena en la que matan a Léila y baile de las pérís	395
Imagen 110: Dos grabados de Grisi y L. Petipa durante un paso a dos de <i>La Péri</i> ...	397
Imagen 111: Figurín de Lormier para el personaje de Roucem interpretado por Barrez	399
Imagen 112: Grabado coloreado de Marquet, L. Petipa y Grisi en el 2º acto de <i>La Péri</i>	400
Imagen 113: Figurines de Lormier para el <i>Paso a cuatro</i> del 1º acto de <i>La Péri</i> : alemana, escocesa, francesa y española	403
Imagen 114: Grabado para la edición de 1772 de <i>Le diable amoureux</i>	413
Imagen 115: Figurines de Lormier para Urielle como paje, Federico y Lilia en <i>Le diable amoureux</i> . París, 1840	418

Imagen 116: Pauline Leroux como paje y Leroux y Georges Élie en la escena de seducción del 3 ^{er} acto de <i>Le diable amoureux</i>	421
Imagen 117: Marius Petipa y Guy Stephan en la <i>Mazurca</i> de <i>El diablo enamorado</i> en Madrid	428
Imagen 118: Figurines de Lormier para Belcebú y Uriela en el 1 ^{er} acto de <i>Le diable amoureux</i> , 1840	430
Imagen 119: Guy Stephan, con vestido español y castañuelas en 1850 y la bolera Amparo Álvarez, <i>la campanera</i>	433
Imagen 120: Petra Camara en <i>La granadina</i> , Guy Stephan en el <i>Jaleo de Jerez</i> y Amparo Álvarez, <i>la campanera</i>	433
Imagen 121: Anuncio del folleto de <i>Escenas Andaluzas</i> dedicado a Guy Stephan, 1846	437
Imagen 122: Portada de la partitura de <i>Souvenirs d'Andalousie</i> de Gottschalk	439
Imagen 123: Tres grabados de Guy Stephan en el <i>Jaleo de Jerez</i>	444
Imagen 124: Josefa Vargas en el <i>Ole</i> , 1840s, y Manuela Perea, <i>la nena</i> , hacia 1850 ...	445
Imagen 125: Cerrito como Ondina sobre su concha	452
Imagen 126: <i>Regreso del festival de la Madonna dell'Arco</i> cuadro de Léopold Robert, 1827	456
Imagen 127: Dos imágenes de Cerrito en el <i>Paso de la sombra</i> de <i>Ondina</i>	457
Imagen 128: Escena en la que aparece la Ondina justo antes de ocupar el lugar de la Virgen. <i>Ondina</i> , 1843	458
Imagen 129: <i>Ondina</i> , grabados de la 1 ^a y 2 ^a escena del ballet. Londres, 1843	459
Imagen 130: Grabado de la 2 ^a escena de <i>Ondina</i> . Londres, 1843	460
Imagen 131: Ondina en la alcoba de Giannina, 5 ^a escena de <i>Ondina</i> . Londres, 1843	461
Imagen 132: Fanny Cerrito en <i>El violín del diablo</i> en Madrid, 1851, y como Ondina en <i>Les beautés de L'Opéra</i>	464
Imagen 133: Litografía de <i>La Naïade et le pêcheur</i> en Rusia, 1851	466
Imagen 134: Matteo lleva en su barca a la Ondina, transformada en Giannina, mientras la verdadera Giannina es retenida bajo el agua	471
Imagen 135: Grabado del programa de <i>La Ondina</i> . Barcelona, 1849	475
Imagen 136: Guy Stephan y Petipa en el <i>Paso stirio</i> de <i>La Ondina</i> en Madrid	482
Imagen 137: Una escena de <i>Griseldis ou les cinq sens</i> . París, 1848	494
Imagen 138: Caricatura de Mazilier, Petipa y Grisi en la escena del magnetismo del 3 ^{er} acto de <i>Griseldis ou les cinq sens</i> . París, 1848	495
Imagen 139: Decorado de Cambon para el 1 ^{er} cuadro del 2 ^o acto de <i>Griseldis ou les</i>	

<i>cinq sens</i> . París, 1848	499
Imagen 140: Decorado de Cambon para el 2º cuadro del 3º acto de <i>Griseldis ou les cinq sens</i> . París, 1848.....	500
Imagen 141: Figurines de Lormier para el vestuario de las jardineras, de Jacobus y de Grisi como pastora. <i>Griseldis ou les cinq sens</i> , 1848	501
Imagen 142: Grabado de la escena de las apariciones del final 2º acto de <i>Griseldis ou les cinq sens</i> , 1848	502
Imagen 143: Caricatura de una escena del 1º acto de <i>Griseldis ou les cinq sens</i> . Mazilier, Petipa y Hasan, 1848	508
Imagen 144: Sofia Fuoco y un bailarín sin identificar en la <i>Polca de las panderetas</i> de <i>Los cinco sentidos</i> . Madrid, 1849	513
Imagen 145: Albert hacia 1830	523
Imagen 146: <i>La jolie fille de Gand</i> . Danza campesina y Forster y Mabilie en la portada de la reducción a piano de <i>La cracoviana</i>	524
Imagen 147: Paso del hombre con tres piernas del 2º acto de <i>La jolie fille de Gand</i> . París, 1842	525
Imagen 148: Dos bocetos diseñados por Cambon para el 1º cuadro del 2º acto de <i>La jolie fille de Gand</i> . París, 1842	526-27
Imagen 149: Grabado de Deshays de la 1ª escena del 3º acto de <i>La jolie fille de Gand</i> . París, 1842	527
Imagen 150: Figurines de Lormier para el Marqués de San Lucar, Cesariu y Benédicte. <i>La jolie fille de Gand</i> , 1842	528
Imagen 151: Figurines de Lormier para el tercer vestuario de Beatriz, para Julia y para La Fortuna. <i>La jolie fille de Gand</i> , 1842	529
Imagen 152: <i>La jolie fille de Gand</i> . Figurín de Lormier para Beatriz como Diana, 1842, y dos litografías de L. Fleuri en el <i>Paso de Diana</i> . Londres, 1844	530
Imagen 153: Grabados que ilustraban dos reducciones a piano del <i>Vals favorite</i> de <i>La jolie fille de Gand</i> . Con Mlle. Maria y Fremolle	532
Imagen 154: Las Pequeñas bailarinas vienesas en el <i>Pas des fleurs</i> . Hacia 1840	534
Imagen 155: Portada de la partitura de dos cuadrillas con motivos de <i>La hermosa Beatriz</i> , 1842	539
Imagen 156: Grisi y Perrot vestidos para interpretar una <i>Polca</i> . Londres, 1844, y grabado que ilustra una <i>Polca</i> de salón	550
Imagen 157: Dos imágenes de Jules Perrot y Carlotta Grisi en <i>La truandesa</i> de <i>La Esmeralda</i>	560
Imagen 158: Perrot y Grisi en la lección de baile de <i>La Esmeralda</i> . Londres, 1844	561

Imagen 159: Saint Léon, Frassi, Perrot y Grisi en el <i>Paso a tres</i> de la 3ª escena de <i>La Esmeralda</i>	562
Imagen 160: <i>La fiesta de los locos</i> , 5ª escena de <i>La Esmeralda</i> , 1844	563
Imagen 161: Escena de <i>La Esmeralda</i> en Moscú	565
Imagen 162: Grabado de Esmeralda en 1874, Cerrito como Esmeralda en 1844 y una Ilustración de Esmeralda en <i>Notre Dame de Paris</i> , 1882	567
Imagen 163: Fotografía de Grisi en 1853 y dibujo de Elssler, ambas en el personaje de Esmeralda	569
Imagen 164: Elssler y Perrot en <i>La Esmeralda</i> . San Petersburgo, 1849	571
Imagen 165: Virginia Zucchi en 1886 y Matilde Kschessinskaya en 1899, ambas como Esmeralda	571
Imagen 166: Grabado que acompañaba una partitura publicada en <i>La Ilustración</i> , Madrid, 1852	577
Imagen 167: Caricatura de Guy Stephan como Esmeralda. Madrid, 1845	581
Imagen 168: Guy Stephan y Marius Petipa en el <i>Vals de la locura</i> de <i>La Esmeralda</i> . Madrid, 1846	587
Imagen 169: La pequeñas vienesas. Dibujo de la portada de una partitura	590
Imagen 170: Escenografía para <i>El Corsario</i> de Galzerani. Nápoles, década 1830	594
Imagen 171: Maqueta de la escenografía de Grieve para <i>The Corsair</i> de Albert. Londres, 1837	596
Imagen 172: Adèle Dumilatre en dos escenas del <i>Paso de la fascinación</i> de <i>The Corsair</i> de Albert en Londres	598
Imagen 173: Última escena de <i>El Corsario</i> en Madrid, 1847	606
Imagen 174: Litografías coloreadas de Adèle Dumilatre y Henri Desplaces en <i>The Corsair</i> de Albert. Londres, 1844	607
Imagen 175: Las hermanas Rousset en la portada de la partitura <i>Favorite dances of the Rousset Family</i> , 1852	610
Imagen 176: Portada del disco de <i>Le diable à quatre</i> de Adam	626
Imagen 177: Decorado de Cicéri para el 2º acto de <i>Le diable à quatre</i> . París, 1845	628
Imagen 178: Decorado de Despléchin para la 3ª escena del 2º acto de <i>Le diable à quatre</i> , 1845	628
Imagen 179: Vestidos y figurín diseñado por Lormier para Grisi en de <i>Le diable à quatre</i> , 1845	630
Imagen 180: Litografía de Geoffroy de L. Petipa como Conde Polinski y figurín de Lormier para Mazilier como Mazourki. París, 1845	631
Imagen 181: <i>Le diable à quatre</i> , Sophie Dumilatre y Michel F. Hogue-Vestris. Grisi	

y Petipa. París, 1845	633
Imagen 182: Dos escenas del 2º acto de <i>Le diable à quatre</i> . Petipa, Coralli, Grisi, Maria y Mazilier	634
Imagen 183: Escena de <i>Le diable à quatre</i> que ilustraba la portada de una partitura en 1845	642
Imagen 184: <i>The Brigand on the watch</i> , cuadro de Léopold Robert, 1825	654
Imagen 185: Dos imágenes de L. Grahn en el <i>Pas stratégique</i> de Catarina, 1846	657
Imagen 186: Escena de la taberna del 2º cuadro de <i>Catarina</i> , 1846	659
Imagen 187: Portada de una partitura de <i>La perrotina</i> de Catarina	660
Imagen 188: Gosselin, Grahn y Perrot en la escena final de <i>Catarina</i> . Londres, 1846	662
Imagen 189: Lucile Grahn como Catarina. Londres, 1846	663
Imagen 190: Acuarela de Fanny Elssler como Catarina en 1851	667
Imagen 191: Grabado de Sofia Fuoco en Madrid, 1849	679
Imagen 192: Grabado de Sofia Fuoco bailando una <i>Tarantela</i>	682
Imagen 193: Guy Stephan vestida de hombre, 3º acto de <i>Farfarella</i> . Madrid, 1846, y Figurín de Lormier para Urielle como paje en <i>Le diable amoureux</i> , 1840	689
Imagen 194: Perrot y Elssler en el bolero <i>La castellana</i> de <i>Le delire d'un peintre</i> . Londres, 1843	690
Imagen 195: <i>Le delire d'un peintre</i> : Elssler y Perrot, 1843. Elssler y Franz Opfermann y grabado a color de Elssler y Perrot	691
Imagen 196: Guy y Petipa en <i>El delirio de un pintor</i> dentro del 2º acto de <i>Farfarella</i> . Madrid, 1846	692
Imagen 197: Portada de la partitura del <i>Gran Wals</i> o <i>Paso a tres</i> del 2º acto de <i>Farfarella</i> . Madrid, 1846	694
Imagen 198: Guy Stephan y Ferdinand en el <i>Paso del espejo</i> del 3º acto de <i>Farfarella</i> . Madrid, 1846	696
Imagen 199: Guy Stephan (vestida de hombre) y Ferdinand en la <i>Redowa</i> del 3º acto de <i>Farfarella</i> . Madrid, 1846	706
Imagen 200: 1ª escena del 2º acto de <i>Paquita</i> . París, 1846	715
Imagen 201: Anuncio de venta de una partitura de <i>Alba Flor</i> . Madrid, 1847	720
Imagen 202: Figurines de Albert y Lormier para <i>La juive</i> . Figurín de Lormier para un "bailarín", 1835	722
Imagen 203: Paul Brillant después de 1849	724

Imagen 204: M ^a Concepción Castro, Marquesa de Villagarcía y madre de la amante de Marius Petipa en Madrid. Louis Charles Decazes de Glucksberg, rival de Petipa, en 1877	727
Imagen 205: Octavia de Melisse en <i>La Sylphide</i> y Gustave Carey	741
Imagen 206: Grabado de Sofía Fuoco en 1853	743

ANEXOS

ANEXO I: LISTADO DE LOS INTEGRANTES DE LAS COMPAÑÍAS DE BAILE DE 1842 A 1850

Compañía de baile del 21 junio 1842-- 6 abril 1843	
Maestro de baile y director	Federico Massini
Otro maestro	Hippolyte Monet
Primeras bailarinas serias	Celina Rouquet Petit, Virginia Turpini, Ángela Viaghi (Vaghi)
Primera bailarina de medio carácter	Camila Caprotti, Elisa Latour ¹
Segunda bailarina mímica	Ana Monet ²
Segundas bailarinas	Giuseppa Clerici, Luisa Bianchi, Luisa Rómulo, Alejandrina Penegalli (Peregalli), Luisa Raison (Reson), Tomasa Monjardín, María López, Rosa Crespo, Natalia Saavedra, Matilde Saavedra, Josefa Barquera, Saturnina Lafuente, Claudia Valverde, Tomasa Molina, Ángela García, Benita Castaño, Dolores Camprubí, Fausta López, Mariana Valero, Luisa Velarde, Justa López, Arroyo.
Bailarinas	Carolina Massini, Amalia Massini, Marieta Frontini, Carolina Bianchi, Gertrudis Fontanellas, María Raison (Reson)
Niñas	Petra Alegría, Dolores Belaval, Rosa Tenorio, Susana Aguadel, Catalina Rodriguez, Manuela Hermoso, Ildefonsa de Gracia, Lucía Ibáñez, Palmira Ibáñez, Dolores Montero, Josefa Borja, Leticia Andreu, Paulina Vidal
Primer bailarín serio	Tomasso Ferrante y José Morra
Primer bailarín grotesco	Emile Rouquet
Primeros bailarines mímicos	Antonio Caprotti, Federico Massini, Rafael Rómulo, Hippolyte Monet.
Segundos bailarines mímicos	Cayetano Massini, Emile Monet, Hippolyte Monet, Joaquín Caravalli.
Segundos bailarines	Giovanni Rapetto, Juan Gandolfi, Giovanni Piatti, Rafael Rómulo, Emile Monet, Antoine Monet, David Blandi, Francisco Redavide (Bedarid), Dionisio Valencia, Antonio Serrano, Tomas Laliga, Gabriel Zuazo, José Arca, José García, Hipólito del Pino, Tomás Betegón, Juan

¹ Así apareció clasificada en la prensa

² Puede referirse a Jovana, esposa de Hippolyte Monet, que también apareció en el elenco como Ana.

	Martos, Antonio Santos, Jerónimo Viallajos.
Bailarines	Giovanni Caprotti, David Kramat, José Mosso, Alessandro Capuzzo, Carovan.
Niños	Manuel Guadel, Eduardo Saavedra, José Rico, Manuel Liso, Juan Heredia, José Rodríguez, Juan Gras, Juan Moreno, Juan Alfonso, Francisco Ataola (Otaola).

Entre abril y agosto de 1843 no hubo compañía de baile en el Teatro del Circo porque solo hubo representaciones de ópera.

Compañía de baile del 27 julio 1843³ -- 28 marzo 1844	
Director de la compañía	Emile Rouquet
Maestro de baile	Achille Henry
Segundo maestro y maestro de la Academia de baile	Hippolyte Monet
Primeras bailarinas	Celina Rouquet Petit, Marie Guy Stephan (desde septiembre) y Melania Duval
Segunda primera bailarina	Elisa Latour
Bailarina de carácter	Aneta Monet ⁴
Bailarinas	Ángela Viaghi, Amalia Massini, Carolina Massini, María Raison (Reson), Luisa Raison, Camila Caprotti, Gertrudis Fontanellas, Marieta Frontini, Matilde Saavedra, Natalia Saavedra, Carolina Bianchi, Luisa Bianqui, Tomasa Monjardín, Giuseppa Clerici, Josefa Barquera, Dolores Gallardo, Francisca Vallelado, Rosa Crespo, Tomasa Molina, Luisa Velarde, Micaela Narváez, Josefa Villetti, María Sánchez, Felisa Moreno, Josefa Lopez, Susana Aguadel, Saturnina Lafuente, Valverde, Turpini, Valentín, Perigalli.
Primer bailarín serio	Tomasso Ferrante
Primeros bailarines	Achille Henry y Denisse (Denize)
Primer bailarín cómico y grotesco	Emile Rouquet
Bailarín de carácter	Hippolyte Monet
Bailarines	Giovanni Caprotti, Rafael Rómulo, Cayetano Massini, Alessandro Capuzzo, Emile Monet, Antoine Monet, José Mosso, Joaquín Caravalli, Giovanni Piatti, Victorino Vera, Antonio Serrano,

³ *La Posdata*, 10-VIII y *La Iberia Musical y Literaria*, 13-VIII-1843 señalan: 12 parejas de segundos bailarines; 18 figurantas y 6 figurantes; 36 alumnos de la Academia de ambos sexos.

⁴ Puede referirse a Jovana, esposa de Hippolyte Monet, que también apareció como Ana.

	Tomás Betegón, Giovanni Rapetto, Francisco Bedaride, Dionisio Valencia, Hilario Ubierna, Carlos Ordoñez, Isidro Vilches, Gabriel Zuazo, Tomás Laliga, José Morra, Turpini, David Blandi, Juan Gandolfi, Antonio Santos.
Alumnos de la Academia de baile del teatro	Rosa Tenorio, Petra Alegría, María Edo, Dolores Montero, Josefa Borja, Dolores Belaval, Manuela Hermoso, Paulina Vidal, Alfonsa de Gracia, Leticia Andreu, Juana Espadafora, Juana Villetti 2ª, Fernández, Flores, José Rico, Juan Gras, Juan Heredia, Juan Alonso, Manuel Liso, Francisco Crespo, Francisco Ataola (Otaola), José Rodríguez, Eduardo Olier.

Compañía de baile del 7 abril 1844 -- 9 marzo 1845	
Maestro de baile	Jean Baptiste Barrez
Primeras bailarinas	Marie Guy Stephan
	Clara Galby, Clotilde Laborderie, Joséphine Petit Stephan (septiembre), Aimée Neodot,
Bailarinas	Petra Alegría, María Edo, Tomasa Monjardín, Justa López, Giuseppa Clerici, Carolina Bianqui, Candelaria Meléndez, Felisa Valero, Asunción Valero, Rosa Crespo, Luisa Martínez, Marieta Frontini, Juana Villetti, Matilde Saavedra, Natalia Saavedra, Dolores Montero, Teresa Alonso, Josefa Barquera, Luisa Velarde, Micaela Narváez, Jacoba (o Josefina) Bedia, Luisa Benítez, Susana Aguadel, Matilde Cebrac, Tomasa Perona, Concepción Embum, Lopez Montero, Josefina, Segarra, Montesinos, Miranda, Adelaida, Molina, Valverde, Matilde, Palacios, Valle, Soria, Guillo, Urbano, Espinosa.
Primeros bailarines	Ernest Gontier, Marius Petipa (desde junio), Tomasso Ferrante, Jean Henri Gourdoux (desde finales de junio).
Bailarines	Hippolyte Monet, Victorino Vera, Joaquín Caravalli, Emile Monet, Antoine Monet, Giovanni Piatti, Tomás Betegón, Alessandro Capuzzo, Mariano Martínez, Antonio Serrano, José Mosso, Gabriel Zuazo, Ignacio Bagá, José Rico, Hilario Ubierna, Dionisio Valencia, Isidro Vilches, José Rodríguez, Francisco Ataola (Otaola), Francisco Rodríguez, José Acedo, Aura, Díaz, Segarra, Fernández, Bautista.

Compañía de baile del 20 marzo 1845 --28 marzo 1846	
Maestro y director de la compañía de baile	Jean Antoine Petipa (padre)
Maestro de la academia de alumnos	Hippolyte Monet
Director del baile nacional	Victorino Vera
Primera bailarina absoluta	Marie Guy Stephan
Primeras bailarinas	Jenny Barville, Joséphine Delestre, Adèle Benard, Thérèse Ferdinand (desde septiembre)
Segundas bailarinas	Clotilde Charvet y Bourbiert
	Aimée Neodot
Bailarinas	Petra Alegría, Giuseppa Clerici, Tomasa Monjardín
Primeros bailarines	Marius Petipa, Pierre Massot y Frederic Montassu
Bailarines	Alessandro Capuzzo, Monet,
Alumnos de la Academia de baile del teatro	??

Entre abril y agosto de 1846 no hubo compañía de baile en el Teatro del Circo porque solo hubo representaciones de ópera.

Compañía de baile del 2 septiembre 1846 -- 20 marzo 1847	
Maestro y director de la compañía de baile	Jean Antoine Petipa (padre)
Maestro de la academia de alumnos	Hippolyte Monet
Director del baile nacional	Victorino Vera
Primera bailarina absoluta	Marie Guy Stephan
Primeras bailarinas	Teresa Ferdinand, Antonia Hilariot y James
Segundas bailarinas	Clotilde Charvet y Maria Edo
Bailarinas	Giuseppa Clerici, Tomasa Monjardín, Josefa Barquera, Susana Aguader, Dolores Breguesqui, Luisa Martínez, Rosa Crespo, Teresa Alonso, Jacoba (o Josefina) Bedia, Felisa Moreno, Concepción Embun, Juana Flores, Josefa Borja, Bernarda Mateu, Leticia Andreu, Matilde Cebrac, Encarnación Contreras, Micaela Narváez, Vicenta Gámez, Tomasa Perona, Justa López, Luisa Benítez, Urbano, Palacios, López, Alcaráz, Recalde, Martínez, Seguiñaons y Espinosa.

Primeros bailarines	Marius Petipa (hasta enero), Paul Brilliant, Pierre Massot, Jules
Bailarines	Victorino Vera, Joaquín Caravalli, Alessandro Capuzzo, Emile Monet, Antoine Monet, Giovanni Piatti, José Rico, Antonio Serrano, Tomás Betegón, Andrés Leonarte, José [o Antonio] Muñoz, Bernardo Marqués, José Acedo, Eduardo Olier, Tomás Laliga, Ramos, Ruiz, Piedra.
Alumnos de la Academia de baile del teatro	Juana Villetti, Dolores Montero, Juana Espadafora, Palmira Monet, Carolina Santacoloma, Magdalena Casaez, Rosalía Bustamante, Fonseca, Rodríguez, López, Fermina, Galán, Campos, Odoná, Vallejo, Molina, García, Méndez, Ramos, Galnutia (Calmutia) y López. Emile Monet (hijo), Elías, Benedicto, Méndez, Simancas, Molina y Tornero.

Compañía de baile del 4 abril 1847 -- 15 julio 1847	
Maestro y director de la compañía de baile	Auguste Lefebvre
Maestro de la academia de alumnos	Hippolyte Monet
Director del baile nacional	Victorino Vera
Primera bailarina absoluta	Marie Guy Stephan
Primeras bailarinas	Clotilde Laborderie, Celina Moulinier y Antonia Hilariot
Segundas bailarinas	María Edo
Bailarinas	Tomasa Mojardín, Palmira Monet, Juana Villetti, Dolores Montero, Cristina, Michelena, Degarlip,
Primeros bailarines	Pierre Massot, Durand y Jules
Bailarines	Alessandro Capuzzo, Giovanni Piatti, Joaquín Caravalli, Gomar,
Alumnos de la Academia de baile del teatro	??

Compañía de baile del 15 agosto 1847 -- 8 abril 1848	
Maestro de la compañía de baile	Auguste Lefebvre
Maestro de la academia de	Hippolyte Monet

alumnos	
Primera bailarina absoluta	Marie Guy Stephan
Primeras bailarinas	Clotilde Laborderie, Celina Moulinier, Carolina Rousset ⁵ y Antonia Hilariot.
Primeras segundas bailarinas	Thérèse Rousset, Adelaide Rousset
Segundas bailarinas	María Edo y Garlip
Bailarinas	Giuseppa Clerici, Marieta Frontini, Aimée Néodot, Bernardina Mateo, Palmira Monet, Tomasa Monjardín, Dolores Montero, Juana Villeti, Susana Aguadel, Josefa Barquera, María López, Rosina Frontini, Vicenta Gámez y Cristina.
Primer bailarín absoluto	Pierre Massot
Primeros bailarines	Durand y Jules (Julio)
Bailarines	Hippolyte Monet, Victorino Vera, Alessandro Capuzzo, Joaquín Caravalli, José Rico.
Cuerpo de baile	62 individuos de ambos sexos
Alumnos de la Academia del teatro	54 alumnos

Compañía extraordinaria de baile del 23 abril 1848 – 23 mayo 1848	
Maestro de la compañía de baile	Auguste Lefebvre
	Albert
Primera bailarina	Elisa Albert Bellon
Primeras bailarinas	Celina Moulinier, Aimée Néodot y Theleur
Segundas bailarinas	Theleur, Garlip y Bernardina Mateo
Primer bailarín	Albert, Durand y Jules
Cuerpo de baile	24 bailarinas y 13 bailarines

Desde el 23 de junio y hasta finales de noviembre de 1848 no hubo representaciones en el Teatro del Circo.

Compañía de baile del 26 noviembre 1848 – 29 marzo 1849	
Maestro, director y compositor de la compañía de baile	Antonio Appiani
Segundo Maestro y profesor de la	Hippolyte Monet

⁵ Las hermanas Rousset no comenzaron a trabajar en el teatro hasta agosto de 1847.

academia	
Primera bailarina absoluta	Melina Marmes y Sofia Fuoco
Primera bailarina	Octavia de Melisse
Segundas bailarinas	María Edo y Palmira Monet
Primera mímica	Giuseppa Clerici
Bailarinas	Tomasa Monjardín, Cristina Ramos, Carolina Santacoloma, Antonia Menéndez, Leticia Monet.
Niñas	Dolores Montero, Juana Villeti y Ramona Malasaña,
Primer bailarín absoluto	Gustave Carey
Primer bailarín	Oscar Bernardelli
Segundos bailarines	José Rico y Joaquín Caravalli.
Primeros mímicos	Appiani y Monet
Bailarines	Tomás Betegón, Antonio Monet, Emile Monet, Victorino Vera, José Acedo
Cuerpo de baile	16 parejas y 12 niños

Compañía de baile del 8 abril 1849 – 3 junio 1849	
Maestro, director y compositor de la compañía de baile	Antonio Appiani
Segundo maestro y profesor de la academia	Hippolyte Monet
Primera bailarina absoluta	Sofia Fuoco
Primera bailarina	Octavia de Melisse
Segundas bailarinas	María Edo y Palmira Monet
Primera mímica	Giuseppa Clerici
Bailarinas	Cristina Ramos, Carolina Santacoloma, Antonia Menéndez, Leticia Monet, Rosina Frontini (hasta mayo) ⁶ , Dolores Montero, Juana Villeti y Ramona Malasaña,
Primer bailarín absoluto	Gustave Carey
Primer bailarín	Oscar Bernardelli
Segundos bailarines	José Rico y Joaquín Caravalli.
Primeros mímicos	Appiani e Hippolyte Monet
Bailarines	Tomás Betegón, Antonio Monet, Emilie Monet, Victorino Vera, José Acedo

⁶ Según *El Clamor Público*, 5-V-1849, parece que “abandonó las tablas”.

Desde el 3 de junio y hasta el 10 de noviembre de 1849 no hubo más representaciones en el Teatro del Circo.

Compañía de baile del 10 noviembre 1849 -- 31 julio 1850	
Maestro, director y compositor de la compañía de baile	Antonio Appiani
Segundo Maestro y profesor de la academia	Hippolyte Monet
Primeras bailarinas	Guy Stephan, Sofia Fuoco, Elisa Robert
	Clotilde Laborderie
Segundas bailarinas	María Edo y Palmira Monet
Primera mímica	Giuseppa Clerici
Bailarinas	Tomasa Monjardín, Rosalía Bustamante, Vicenta Gámez,
Niñas	Juana Villeti y Ramona Malasaña,
Primer bailarín	Pierre Massot, Luis Dor
Segundos bailarines	José Rico
Primeros mímicos	Appiani e Hippolyte Monet
Bailarines	Tomás Betegón, Ignacio Bagá, Antonio Monet, Emile Monet, Victorino Vera, José Acedo
Director compañía de baile nacional ⁷	Antonio Ruiz
Bailarinas	Josefa Vargas, Petra Cámara, Antonia Martínez, Carmen Martínez, Susana Aguadel,

⁷ Trabajó desde principios del mes de julio.

ANEXO II: CARTELERA DE BALLETS Y ÓPERAS DE 1842-1850

Con la elaboración de esta cartelera se ha pretendido hacer una reconstrucción, lo más precisa posible, de los espectáculos de ballet y ópera que se representaron en el Teatro del Circo durante las temporadas de 1842 a 1850.

La principal fuente consultada para su elaboración ha sido la prensa de la época. Se han revisado unos cincuenta periódicos madrileños de esa etapa para extraer la información lo más completa posible pues se ha dado el caso de no aparecer todas las funciones que se representaron en un mismo periódico, por lo que ha sido necesario cotejar la información entre varios títulos. Cuando se han producido contradicciones las hemos indicado en las notas.

Estos errores podían estar provocados por el propio teatro, que no enviaba a tiempo el aviso del programa de la función del día siguiente, o por el impresor, ya que eran muy comunes las erratas en las fechas o los nombres de los intérpretes, sobre todo los extranjeros. Cuando la información no llegaba a tiempo para aparecer publicada en la cartelera se indicaba que la función sería “anunciada por carteles”, algo que era también muy frecuente. Nosotros hemos preferido no señalar estas funciones porque desconocemos lo que se programó en ellas exactamente.

Hemos señalado en negrita la fecha del estreno de cada ópera y/o ballet y cuando la obra no era interpretada en su totalidad se ha especificado qué parte o acto era el que se representaba en dicha función. También hemos señalado las funciones a beneficio. Para referirnos a los cantantes y bailarines solo hemos utilizado sus apellidos, para agilizar la lectura, y en el caso de existir varias personas con el mismo apellido hemos colocado delante la inicial del nombre para diferenciarlos. En el Anexo I se recoge la información detallada de los integrantes de las compañías de baile del Teatro del Circo durante esta etapa.

Temporada: 21 junio 1842- 6 abril 1843

En junio de 1842 comenzaron las representaciones de ópera en el Teatro del Circo y en julio lo hicieron las de ballet.

ÓPERA	<i>La vestale</i> de Mercadante, en 3 actos. Decorados de Lucini y trajes de Foresti. 21, 23, 24, 26, 27 y 29 junio; 3, 14 ⁸ (solo 1 ^{er} acto), 17 (solo 2 ^o acto), 19, 29 (2 ^o y 3 ^{er} acto) y 30 (2 ^o y 3 ^{er} acto) julio; 13, 14, 26 y 30 septiembre.
ÓPERA	<i>Lucrezia Borgia</i> de Donizetti, en 3 actos. Decorados de Lucini y vestuario de Foresti. 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 20, 23 y 31 (solo 2 ^o acto) julio; 2 (solo 2 ^o acto), 4 (solo 2 ^o acto), 5, 12 (solo 1 ^{er} acto), 13 (solo 1 ^{er} acto), 20 (solo 2 ^o acto) y 25 agosto; 6 (1 ^{er} y 2 ^o acto), 7 (1 ^{er} y 2 ^o acto) y 10 septiembre; 4 octubre; 17 (solo 1 ^{er} acto), 18 (solo 1 ^{er} acto), 19 (solo 1 ^{er} acto) noviembre.
BALLET	<i>César en Egipto</i> , ballet heroico-histórico de espectáculo en 3 actos compuesto y dirigido por Federico Massini. Decorados de Lucini. Vestuario de Foresti. Con J. Caprotti, Rapetto, A. Vaghi, Rómulo, V. Turpini, F. Massini, C. Massini, Latour, H. Monet, Petit y Morra. 11, 12, 13, 15, 16, 17, 21 ⁹ , 22, 24 (solo 2 ^o acto) y 26 julio; 7 ¹⁰ , 24 (solo 2 ^o acto) agosto; 13 (1 ^{er} y 2 ^o acto), 14 (1 ^{er} y 2 ^o acto), 26 (1 ^{er} y 2 ^o acto) y 30 (1 ^{er} y 2 ^o acto) septiembre.
BALLET	<i>La viuda caprichosa</i> , ballet cómico en 2 escenas compuesto por Federico Massini. Con Vaghi, J. Caprotti, Capuzzo, C. Caprotti, V. Turpini, Piatti, Rapetto, Rouquet, Gandolfi, Massini, Latour, H. Monet, Ferrante. 29 ¹¹ , 30 y 31 julio; 2, 4, 12, 13 y 20 agosto; 6, 7, 8, 13, 14, 26, 28 ¹² y 30 septiembre; 15 (tarde) noviembre; 8 (tarde), 18 (noche) y 19 diciembre; 9 y 13 enero.
ÓPERA CON BALLET	<i>Saffo</i> de Pacini, en 3 actos, con un bailable de ocho parejas compuestos por F. Massini en el 2 ^o acto. 9, 10, 11, 14, 18, 21, 22, 27, 28 y 30 agosto; 11, 20, 21, y 29 septiembre; 6 octubre; 4, 5 (noche) noviembre; 4 (noche), 7 (noche) y 8 (noche) diciembre.
COMBINADA	-Escena, Dúo y Terceto del 2 ^o acto de <i>Lucrezia Borgia</i> . -Aria del 2 ^o acto y Aria coreada de <i>La Vestale</i> .

⁸ La función se completó con los ejercicios gimnásticos de los hermanos Turin que se detallan en el *Diario de Madrid*, 14-VII-1842.

⁹ La función terminó, igual que la del 22 y el 24, con ejercicios gimnásticos de la compañía de los señores Turin.

¹⁰ En los entre actos el profesor de guitarra italiano Luigi Legnani interpretó varias composiciones suyas.

¹¹ Primera aparición de Tomasso Ferrante en el Teatro del Circo.

¹² Se bailó durante el intermedio de la ópera *Betty*. El Terceto ejecutado en este baile por Petit Rouquet, Latour y Ferrante fue sustituido por un *Paso a dos* interpretado por Petit Rouquet y Ferrante. *Diario de Madrid y El Espectador*, 28-IX-1842.

	20 agosto.
BALLET	<i>Don Eutiquio o la casa deshabitada</i> , en 1 acto y 2 escenas compuesto y dirigido por Federico Massini. Decorados de Ronzi ¹³ . Con Latour, Morra, Ferrante y Petit. 23 y 24 agosto; 8 y 18 ¹⁴ septiembre; 15 (tarde) noviembre; 8 (tarde) diciembre; 9 y 13 enero.
COMBINADA	-Sinfonía de <i>La mutta di Portici</i> . -Dúo de <i>Moise</i> por Olivieri y Anconi. -Cavatina de <i>La Caritea</i> por De-Bernardi. -Terceto de al <i>Scaramucia</i> . -Cavatina de <i>Ipermestra</i> por Franco y coro de mujeres. - Paso a dos sin especificar por Petit y Morra. -Dúo de <i>Gli arabi</i> por Franco y Olivieri. -Aria de <i>Semiramide</i> por Giunni y coro de hombres -Cavatina de <i>Scaramucia</i> por De-Bernardi. -Rondó con variaciones de <i>Ipermestra</i> por Franco y coro. 31 agosto.
COMBINADA	- Paso a dos sin especificar por Petit y Morra. 1, 2 (por Petit y Ferrante), 15 y 16 septiembre.
ÓPERA	<i>Betly</i> de Donizetti, en 2 actos. 10, 15, 16, 18 y 28 septiembre.
ÓPERA	<i>Adelia</i> de Donizetti, en 3 actos. 23, 24 y 25 septiembre; 1, 2 y 25 octubre.
BALLET	<i>La Sífide</i> , gran baile mitológico en 2 actos ejecutado por la célebre Taglioni en 1841 en el teatro de la Scala de Milán y arreglado por Federico Massini. Decorados de Lucini y vestuario de Foresti. Con Petit, Vaghi, V. Turpini, J. Caprotti, Ferrante, Rouquet, Massini, Mosso, Piatti, Rapetto, Latour, H. Monet. 10, 11, 12, 14, 15, 16, 20, 23, 24, 27, 28 y 30 octubre; 5 (tarde), 6 (tarde), 8, 11, 13 (tarde), 14 ¹⁵ , 21, 22 y 27 (tarde) noviembre; 1, 4 (tarde), 6 y 28 diciembre; 1, 3, 6, 8, 15, 22 y 23 enero; 5 y 6 abril.
ÓPERA	<i>Lucia di Lammermoor</i> de Donizetti, en 3 actos. 17 ¹⁶ , 19, 21, 22, 26, 29 y 31 ¹⁷ octubre; 6 (noche), 9, 10, 13 (noche), 15 (noche) y 20 noviembre; 2, 11 (noche), 13 (solo 3 ^{er} acto) diciembre.
ÓPERA	<i>Gemma di Vergy</i> de Donizetti, en 2 actos. 2 y 3 noviembre.
BALLET	<i>La familia suiza</i> , en 2 actos con coreografía de Federico Massini. Con C. Massini, Ferrante, Piatti, Rouquet, C. Massini, A. Massini, Vaghi, Latour. 17 ¹⁸ , 18 y 19 noviembre; 10, 11 (tarde), 14, 16, 18 (tarde) ¹⁹ , 21 y 31 diciembre; 5 ²⁰ y 12 enero.

¹³ Se estrenó un decorado nuevo pintado por Pedro Ronzi.

¹⁴ Se bailó durante el intermedio de la ópera *Betly*.

¹⁵ Asistió la reina.

¹⁶ La función prevista para el día 18 se suspendió por indisposición de Basso-Borio.

¹⁷ Asistió la reina.

¹⁸ Primera aparición de Amalia Massini en el Teatro del Circo.

COMBINADA	<p>-Sinfonía del <i>Domino Nero</i>. -Coro y <i>cavatina</i> de <i>Il Giuramento</i> por De-Bernardi. -Dúo de <i>Il Giuramento</i> por De-Bernardi y Sinico. -Coro del rataplán de <i>Adelia</i>. -Aria de <i>Il Giuramento</i>. -Coro y <i>cavatina</i> de <i>Saffo</i> por De-Bernardi. -Cavatina de <i>Lucia</i> por Basso-Borio. -Dúo de <i>Lucia</i> por Basso-Borio y Sinico. 13 diciembre.</p>
ÓPERA	<p><i>Il Giuramento</i> de Mercadante, en 3 actos. 24 (beneficio Basso-Borio), 25, 27 (noche), 28 y 30 noviembre; 7 y 15 diciembre.</p>
COMBINADA	<p>-Sinfonía de Carnicer. -Introducción y <i>cavatina</i> de <i>Saffo</i> por Anconi, Castellanos y coro. -Introducción de <i>Lucrezia Borgia</i> por De-Bernardi, De-Bezzi y coro. -Duetto de <i>Lucrezia Borgia</i>, por De-Bernardi y De-Bezzi. -Cavatina de la Caritea por De-Bernardi. -Aria de <i>Il Giuramento</i> por Sinico y coristas (solo el 19) 18 y 19 (noche) diciembre.</p>
COMBINADA	<p>-<i>El sargento exorcista</i>, escena cómica por C. Massini, los Sres. Rouquet, Caprotti, Monet y cuerpo de baile. -<i>Tarantela napolitana</i>, con decorado y trajes análogos, por Rouquet, Massini, Latour y Vaghi, y los Sres. F. y C. Massini, Ferrante, Rómulo. -<i>Paso cómico</i> por Rapetto y Mosso, en traje de mujer. -<i>Bolero</i> por las niñas Tenorio y Alegría y los niños Gras y Rico. -<i>Paso a dos serio</i> por A. Massini y Ferrante. -<i>Paso Stirio</i> por ocho parejas del cuerpo de baile. -<i>Galop cómico</i> por el matrimonio Rouquet-Petit. -<i>Solo inglés</i> por Piatti. -<i>Las mollares de Sevilla</i> por Fontanellas, Saavedra, Monjardín y López, dos de ellas vestidas con trajes de majo. -<i>Jota aragonesa del tururú</i> de Carnicer, cantada por el coro y bailada por toda la compañía de baile. 24 (beneficio cía. de baile), 25 (tarde), 26 (tarde) y 27 diciembre.</p>
COMBINADA	<p>-<i>Paso Stirio</i> por ocho parejas del cuerpo de baile. -<i>Norma</i>: Sinfonía; Introducción por Anconi y coro; <i>Cavatina</i> por Olivieri y coro; y Coro y <i>cavatina</i> por Gamarra. -Aria de <i>La Cenerentola</i> por De-Bezzi y coro cantada en castellano. -Cuarteto de <i>I puritani</i> por Gamarra, Sinico, Olivieri y -Duetto de tenores de la <i>Caritea</i> por Sinico y Olivieri.</p>

¹⁹ Asistió la reina. Entre el 1º y 2º acto se interpretó una Sinfonía que Carnicer escribió para los bailes del salón de Oriente, para tres orquestas, reducidas a una por él mismo. También en la función del 21 y 31-XII y del 5-I-1843.

²⁰ En el intermedio se tocó la Sinfonía de Carnicer compuesta para los bailes del salón de oriente para tres orquestas, reducida a una por el propio compositor. También en la función del 12-I. *Diario de Avisos de Madrid*, 5-I-1853.

	<p>-<i>Cavatina</i> de <i>Beatrice di Tenda</i> por Gamarra y coro.</p> <p>-Duetto de la <i>Caritea</i> por De-Bernardi y Sinico.</p> <p>-<i>Aria</i> de <i>Roberto d'Evreux</i> por Sinico y coro.</p> <p>29 y 30 diciembre.</p>
ÓPERA	<p><i>Marino Faliero</i> de Donizetti, en 3 actos.</p> <p>20 y 31 enero; 1, 2, 7 y 8 febrero; 21 y 22 marzo.</p>
BALLET	<p><i>Los griegos o la libertad de Grecia</i>, ballet histórico en 3 actos con coreografía de A. Blache, puesto en escena por Rouquet. Música de Sonet. Con Caprotti, Vaghi, Latour, Rómulo, H. Monet, Rouquet, C. Massini, V. Turpini, Capuzzo, E. Monet, Ferrante, A. Massini, Morra y Petit.</p> <p>28²¹ (beneficio matrimonio Rouquet-Petit), 29 y 30 enero; 4, 5, 6, 9, 10, 12, 13, 17, 18, 19, 20, 26 (tarde) y 27 (tarde) febrero; 1, 2, 5 (tarde), 29 y 30 marzo; 2 y 3 abril.</p>
COMBINADA	<p>-Sinfonía.</p> <p>-<i>La gitanilla por amor</i>, opereta española en 1 acto por los beneficiados.</p> <p>-Introducción de <i>La esclava en Bagdad</i> por Sotillo, Zambrano y coro.</p> <p>-<i>El sargento Marco Bomba</i>, baile jocoso en un acto ejecutado exclusivamente por los niños alumnos de la academia de baile del teatro.</p> <p>-Final de <i>Lucia di Lammermoor</i> por Sinico y coro.</p> <p>- <i>-La cachucha</i> por Josefa Borja (de siete años) alumna del cpo. de baile.</p> <p>-<i>Músicos y danzantes</i>, sainete por los beneficiados.</p> <p>-<i>Los toros del puerto</i>, canción española por Sinico.</p> <p>14²² (beneficio coro) febrero.</p>
COMBINADA	<p>-Sinfonía de Gaztambide.</p> <p>-<i>Cavatina</i> de <i>Il Bravo</i> de Mercadante por Anconi y coro.</p> <p>-<i>Terceto bailable</i> nuevo, compuesto y bailado por Ferrante con la Sra. Massini y la niña Alegría.</p> <p>-Escena, coro y <i>cavatina</i> de Gaztambide, compuesta expresamente para Sinico.</p> <p>-<i>Sexteto</i> final del 1^{er} acto de <i>Francesca di Rimini</i> de Mariano García por Gamarra, De-Bernardi, Chelva, Sinico, Anconi, Castellanos y coro.</p> <p>-<i>Rondó coreado de los árabes</i> por De-Bernardi.</p> <p>-Duetto de <i>Gemma di Vergy</i> por Barili y Sinico (solo el 12 marzo).</p> <p>-<i>Baile inglés</i> por Saavedra y Alegría.</p> <p>-<i>Terceto</i> compuesto y bailado por Morra con Petit y Latour.</p> <p>-<i>Aria</i> con coros de Carnicer para Sinico.</p>

²¹ Se había anunciado para el 26 pero el estreno se realizó el 28. Durante uno de los intermedios, la Sra. Petit bailó, solo en esta ocasión, un *Bolero* junto a Ginés Fontanellas.

²² En ese momento Barbieri formaba parte del coro del Teatro del Circo y según podemos leer en Emilio Casares: *Francisco Asenjo Barbieri: El hombre y el creador*. Madrid: ICCMU, 1994. Vol. 2, pp. 16-17, debía componer para la ocasión la zarzuela en un acto *Felipa*, pero no llegó a tiempo. Casares también recoge los comentarios del compositor sobre su participación en esta función.

	<p>-<i>Variaciones de clarinete</i> de Mor por Enrique Ficher, primer clarinete del teatro.</p> <p>-Capricho concertante de clarín de llaves de Mariano Rodríguez, por José de Juan Martínez.</p> <p>-5º aire de <i>Variaciones de violín</i> de Beriot por Eduardo Ficher.</p> <p>23²³ (beneficio orquesta), 24 y 25 febrero; 5 (noche) y 12 (sin <i>baile inglés</i>) marzo.</p>
BALLET	<p><i>Los titanes o las cuatro edades del mundo</i>, gran baile mitológico de espectáculo en 4 actos, compuesto y dirigido por Federico Massini. La música del 2º acto fue compuesta expresamente por Borio. Con J. Caprotti, C. Massini, Vaghi, Latour, C. Caprotti, Rómulo, Capuzzo, Borja y Gandolfi.</p> <p>14²⁴ (beneficio Lucini), 15, 16, 18, 19, 23, 25, 26 y 27 marzo; 1 abril.</p>

Temporada: 17 abril 1843- 12 julio 1843

Entre abril y agosto de 1843 solo hubo representaciones de ópera en el Teatro del Circo.

ÓPERA	<p><i>Norma</i> de Bellini en 2 actos.</p> <p>19 y 23²⁵ abril; 4, 7 y 25 mayo.</p>
ÓPERA	<p><i>Marino Faliero</i> de Donizetti. en 3 actos</p> <p>26 y 27 abril; 3 mayo; 1, 2 y 7 junio; 6 julio.</p>
ÓPERA	<p><i>La vestale</i> de Mercadante, en 3 actos. Decoraciones de Lucini y trajes de Foresti.</p> <p>28, 29 y 30 abril.</p>
ÓPERA	<p><i>Belisario</i> de Donizetti, en 3 actos.</p> <p>9, 10, 14, 15, 20 y 27 mayo; 5²⁶ y 17 junio.</p>
ÓPERA	<p><i>Lucia di Lammermoor</i> de Donizetti, en 3 actos.</p> <p>17, 18, 21 y 31 mayo; 18 junio.</p>
ÓPERA	<p><i>Il Barbiere di Siviglia</i> de Rossini, en 2 actos.</p> <p>23, 24, 28 y 30 mayo; 4 y 9 junio; 7 y 9 julio.</p>
ÓPERA	<p><i>Ipermestra</i> de Saldoni.</p> <p>6, 10 y 11 junio.</p>
ÓPERA CON BALLET	<p><i>Saffo</i> de Pacini, en 3 actos, con un bailable de ocho parejas compuestos por Massini en el 2º acto.</p> <p>13, 14, 24 y 25 junio; 5 julio.</p>

²³ Barbieri aporta detalles sobre las obras compuestas por Gaztambide para esta función en Casares: *Francisco Asenjo Barbieri...*, p. 17.

²⁴ Se anunció para el 13 pero se estrenó el 14 según la *Revista de Teatros*, 18-III-1843. Tanto los ocho decorados nuevos como la maquinaria fueron obra del beneficiado.

²⁵ Asistió la reina. Se estrenó el telón de boca pintado por Andrés La Villa, pintor y director de la maquinaria del teatro.

²⁶ Asistió la reina.

ÓPERA	<i>Beatrice di Tenda</i> de Bellini, en 3 actos 21 y 22 junio; 4 julio.
ÓPERA	<i>I puritani</i> de Bellini, en 3 actos. 28 y 30 junio; 1 y 2 julio.
COMBINADA	Gran Concierto vocal e instrumental anunciado por carteles. Con Skoczdopole ²⁷ quien interpretó en el corneta de pistón y acompañado de la orquesta, varias piezas de su composición. 12 julio.

Temporada: 27 julio 1843 -- 28 marzo 1844

ÓPERA	<i>I puritani</i> de Bellini, en 3 actos. 27 y 29 julio; 3, 11 y 31 agosto; 4 ²⁸ septiembre; 5 octubre; 10 ²⁹ , 24 (solo 2º acto), 26 (solo 2º acto) noviembre; 15 y 31 (1º y 2º acto) diciembre; 21 enero; 11 y 16 febrero; 16 marzo.
ÓPERA	<i>Il Barbiere di Siviglia</i> de Rossini, en 2 actos. 30 julio; 13 agosto; 3 y 27 septiembre; 12 (noche), 21 y 29 noviembre; 24 (noche) diciembre; 7 y 23 enero; 13 febrero.
ÓPERA CON BALLET	<i>Saffo</i> de Pacini, en 3 actos, con un bailable de ocho parejas compuestos por Massini en el 2º acto. 1 y 24 agosto; 9, 10, 17, 29 y 30 ³⁰ septiembre; 8 octubre; 11 y 27 noviembre; 1 (solo 2º acto), 7, 25 (noche, solo 2º acto) diciembre; 11 enero; 4 febrero; 19 (noche) marzo.
ÓPERA	<i>Il Pirata</i> de Bellini, en 2 actos. 7, 8, 9, 17 y 22 ³¹ agosto; 7 septiembre.
ÓPERA	<i>Marino Faliero</i> de Donizetti. en 3 actos. 15, 16 y 20 agosto; 2, 13 y 25 septiembre; 6 octubre; 8 noviembre; 5 diciembre; 9 enero; 23 marzo.
ÓPERA	<i>Beatrice di Tenda</i> de Bellini, en 3 actos. 19 agosto; 27 marzo.
ÓPERA CON BALLET	<i>La Favorita</i> de Donizetti, en 4 actos, con bailables. 26, 27 y 29 agosto; 11 y 23 (solo 4º acto) septiembre.
BALLET	<i>La Silfide</i> , gran baile mitológico en 2 actos arreglado por Federico Massini. Decorados de Lucini y vestuario de Foresti. 5, 8, 14, 18 y 26 septiembre.
ÓPERA	<i>Lucrezia Borgia</i> de Donizetti, en 4 actos. Decorado de Lucini y vestuario de Foresti.

²⁷ Primer corneta de pistón del Gran Teatro de Burdeos y maestro al piano contratado recientemente por la empresa del Teatro del Circo.

²⁸ Asistió la reina.

²⁹ Plañol, Reguer junto con el coro cantaron el himno ¡Dios salve a la Reina! ¡Dios salve al País! con letra de Ventura de la Vega y música de Baltasar Saldoni.

³⁰ Asistió la reina. El teatro estuvo iluminado.

³¹ Se anunció *Saffo* pero no pudo ejecutarse.

	16 (noche), 19, 20, 21 y 24 septiembre; 1, 17 y 31 octubre; 14 noviembre; 3, 20 y 27 diciembre; 6 y 19 enero; 5 marzo.
COMBINADA	-Sinfonía de <i>Belisario</i> . -Introducción de la <i>Parisina de l'este</i> por Santarelli, Alba y coro. - <i>Paso a dos</i> por Alegría y Rico. - <i>Paso a dos</i> por Duval y Denisse. - <i>Gavota</i> . ³² -Dúo de <i>Lucia di Lammermoor</i> por Sinico y Alba. - <i>Paso a dos</i> por Petit y Henry. -Aria de <i>Il Giuramento</i> por Sinico y coros. - <i>Bailable ruso</i> por el cuerpo de baile. 23 ³³ septiembre.
BALLET	<i>Gypsy o la gitana</i> , gran baile histórico en 5 cuadros compuesto por Saint-Georges y dirigido por Achille Henry. Música de Benoist, Thomas y Marliani. Decorado de Lucini y vestuario de Foresti. Con H. Monet, Henry, E. Monet, Rouquet, Piatti, Capuzzo, Duval, Latour, Montero y Gallardo. 2, 3, 4, 7, 12, 13, 16 y 20 ³⁴ octubre; 12 (tarde), 13, 28 (solo 1 ^{er} acto) y 30 (solo 1 ^{er} acto) noviembre; 1 (solo 2 ^o acto), 24 (tarde) diciembre.
ÓPERA CON BALLET	<i>Il nuovo Mosé</i> de Rossini, en 4 actos, con bailables ³⁵ . 10, 11, 14, 18, 19 y 27 ³⁶ octubre; 3 y 19 (sin 4 ^o acto) noviembre; 27 y 28 febrero; 2 (solo 3 ^{er} acto, beneficio Salvatori) y 10 marzo.
ÓPERA	<i>Norma</i> de Bellini en 2 actos. 21 y 22 octubre; 15 noviembre; 12, 13, 20 y 24 marzo.
BALLET	<i>Gisela o las willis</i> , baile fantástico en 2 actos puesto en escena por Achille Henry. Música de Adam. Decorado de Lucini y vestuario de Foresti. Con Guy Stephan, Ferrante, H. Monet, Frontini, Piatti, Capuzzo, Clerici, Latour, Edo, Alegría, Duval y Denisse. 25 ³⁷ , 26 y 30 octubre; 2, 4, 6 ³⁸ , 9, 16 (noche), 20, 23 y 25 noviembre; 8, 11, 17, 18 y 25 (tarde) diciembre; 24 enero; 12 y 29 febrero; 11, 18 (solo 2 ^o acto, beneficio cpo. baile) y 21 (solo 2 ^o acto) marzo.
ÓPERA	<i>Belisario</i> de Donizetti, en 3 actos. 28 y 29 octubre; 7 y 17 noviembre; 13, 14 y 17 enero; 2 (solo 2 ^o acto, beneficio Salvatori) marzo.
COMBINADA	- Baile nuevo sin especificar con música de Skoczupole.

³² En la función del 26-XI estuvo interpretada por los niños de la Academia de baile del teatro.

³³ Hicieron su primera actuación Melania Duval, Achille Henry y Denice.

³⁴ Asistió la reina.

³⁵ *La Iberia*, 8-X-1843, comentó la posibilidad de que los bailables de la ópera fueran suprimidos, añadiendo que “en tal caso, al que diese tal orden sería necesario formarle causa por delito de *mutilador de spartittos*”. En la reseña del estreno del número siguiente no especificaron si hubo bailes o no. Sin embargo en la función combinada del 25-XII por la noche se incluyó el “bailable de Moisés”. Se estrenaron los cinco decorados y todo el vestuario.

³⁶ Asistió la reina.

³⁷ Primera actuación de Marie Guy Stephan en el Teatro del Circo. Se había anunciado para el 24 pero se suspendió por enfermedad de Guy. *Revista de Teatros y Diario de Madrid*.

³⁸ Asistieron la reina y el general Narváez, a pesar de haber sufrido éste un atentado esa misma tarde mientras se dirigía al teatro.

	<p>-<i>Introducción</i> por ocho parejas del cpo. de baile.</p> <p>-<i>Paso a seis</i> por Raison, Fontanellas, Frontini, Bianqui, Mosso y Caravalli.</p> <p>-<i>Paso beduino</i> por Rouquet y los alumnos Edo, Crespo, Leticia, Flores, Rico, Heredia, Gras y Alonso.</p> <p>18, 19 y 30 noviembre.</p>
BALLET	<p><i>La hija descuidada</i> (<i>la hija mal guardada</i>), baile cómico en 2 actos.</p> <p>18 noviembre; 4, 14, 17 (tarde) y 18 diciembre.</p>
COMBINADA	<p>-Sinfonía</p> <p>-<i>Recuerdos de Praga</i> de Skoczdepole, interpretada por él mismo a corneta de pistón junto a la orquesta.</p> <p>-<i>Aria</i> de <i>Roberto il diavolo</i> por Villó y coros.</p> <p>-<i>El original</i>, cuadrilla de Skoczdepole (solo 24).</p> <p>-Escena final y variaciones de <i>Ipermestra</i> por Villó y coros.</p> <p>-Sinfonía de <i>Semiramide</i> (solo 24).</p> <p>-Introducción de <i>Gli arabi nelle Gallie</i> por Reguer y coros.</p> <p>-<i>La madrileña</i>, vals de Skoczdepole.</p> <p>-<i>Rondó</i> de <i>Nina Pazza</i> por Gariboldi y coros.</p> <p>-Variaciones de Juan Bautista Gambano para fagot y orquesta, por Camilo Mellies (solo 24).</p> <p>-<i>Cavatina</i> de <i>Semiramide</i> por Planiol (solo 24).</p> <p>-<i>Dúo</i> de <i>L'elixir de'amore</i> por Gariboldi y Alba (solo 24).</p> <p>-Escena y <i>Aria</i> de <i>Semiramide</i> por Salvatori y coros (solo 24).</p> <p>-<i>Paso beduino</i> por Rouquet y alumnos de la academia de baile del teatro (solo 26).</p> <p>-<i>Bailable ruso</i> por ocho parejas de 2^{os} bailarines (solo 26).</p> <p>-<i>La gavota</i> por cuatro niños alumnos de la academia de baile del teatro (solo 26).</p> <p>-<i>Bailable general</i> sin especificar por los alumnos de la academia de baile (solo 26).</p> <p>24 y 26 noviembre.</p>
BALLET	<p><i>La Aurora</i>, ballet en 1 acto compuesto por Perrot. Decorados de Lucini³⁹. Con Guy Stephan, Henry, Edo, Alegría, Frontini, G. Fontanellas, Bianqui, Monjardín, Barquera y Rico.</p> <p>28 y 30 noviembre; 4, 14, 17 (tarde) y 18 diciembre; 27 enero.</p>
COMBINADA	<p>-<i>Introducción</i> por ocho parejas del cuerpo de baile.</p> <p>-<i>Sexteto</i> por Fontanellas, Raison, Frontini, Bianqui, Mosso y Caravalli.</p> <p>-<i>Paso a dos</i> brillante, sin especificar, por Petit y Ferrante.</p> <p>28 noviembre.</p>
ÓPERA	<p><i>Linda de Chamounix</i> de Donizetti, en 3 actos.</p> <p>9, 10, 12, 13, 17 (noche), 19 y 26 diciembre.</p>
BALLET	<p><i>El lago de las hadas</i>, ballet fantástico en 2 actos puesto en escena</p>

³⁹ Se estrenó un decorado pintado por Lucini.

	<p>por Giuseppe Villa. Música de Auber, Nadau y Skoczdoopole. Decorado de Lucini⁴⁰ y vestuario de Foresti. Con Guy Stephan, Ferrante, Piatti y Duval.</p> <p>22 (beneficio Guy Stephan), 23, 28 y 30 diciembre; 1, 5, 8, 10, 12, 15⁴¹, 18, 22, 29 y 31 enero; 3, 17, 21, 24 y 26 febrero; 3 (tarde), 4, 18 (solo el 2º acto), 21 (solo el 2º acto) 25 y 28 (beneficio Melanie Duval)⁴² marzo.</p>
COMBINADA	<p>-Sinfonía</p> <p>-Introducción de los árabes.</p> <p>-Bailable de <i>Il Mose</i>.</p> <p>- <i>Paso a dos</i> sin especificar por Petit y Ferrante.</p> <p>-Bailable del 2º acto de <i>Saffo</i>.</p> <p>-Introducción por el cuerpo de baile.</p> <p>-Paso <i>Stirio</i> por el matrimonio Rouquet-Petit.</p> <p>-Sexteto bailable por Raison, Fontanellas, Frontini, Bianqui, Mosso y Caraballi.</p> <p>-Paso a tres por Rouquet con las niñas Montero y Villetti.</p> <p>25 (noche) diciembre.</p>
COMBINADA	<p>-Introducción por Reguer y coros.</p> <p>-<i>Rondó</i> de <i>Nina Pazza</i> por Gariboldi y coros.</p> <p>-<i>Paso a dos</i> sin especificar por Petit y Henry.</p> <p>-<i>Terceto</i> por Rouquet y las niñas Montero y Villetti.</p> <p>31 diciembre.</p>
ÓPERA	<p><i>Otello</i> de Rossini, en 3 actos.</p> <p>4, 25, 26 y 28 enero.</p>
COMBINADA	<p>Gran función de canto y baile sin programa especificado.</p> <p>16 enero.</p>
COMBINADA	<p>-Paso <i>beduino</i> por Rouquet y alumnos de la academia de baile del teatro.</p> <p>-<i>Tarantela napolitana</i> por Guy Stephan y Ferrante.</p> <p>27 enero.</p>
COMBINADA	<p>Concierto compuesto por piezas escogidas de las mejores óperas sin especificar.</p> <p>2 febrero.</p>
BALLET	<p><i>Los ingleses en el Indostán</i>, en 3 actos compuesto por Giuseppe Villa. Música de Skoczdoopole. Decorado de Lucini y vestuario de Foresti. Con Villa, Clerici, H. Monet, Petit, Piatti y Rouquet.</p> <p>6 (beneficio Lucini)⁴³, 7, 10, 14, 16, 20, 22 y 25 (tarde) febrero; 18 (solo el 2º acto, beneficio cpo. de baile), 19 (tarde) y 21⁴⁴ (solo el 2º acto) marzo.</p>
ÓPERA	<p><i>Il Furioso</i> de Donizetti, en 2 actos.</p>

⁴⁰ Se estrenaron tres decorados pintados por Lucini.

⁴¹ Asistió la reina.

⁴² La beneficiada y Denisse bailaron un *Paso a dos* nuevo. Al terminar el ballet, Duval y Vera interpretaron un *Bolero*.

⁴³ Se estrenaron cinco decorados pintados por el beneficiado.

⁴⁴ Según *La Posdata* se representó *La isla del amor*.

	22 y 25 (noche) febrero; 2 (solo 1 ^{er} acto, beneficio Salvatori) 6 y 17 marzo.
BALLET	<i>La isla del amor</i> , ballet fantástico en 2 actos compuesto y dirigido por Giuseppe Villa. Decorados de Lucini. Con Guy Stephan, Ferrante, Frontini, Clerici, Rouquet, Duval, Denisse, Henry, Petit, Raison. 7 (beneficio Ferrante), 9 ⁴⁵ y 14 marzo.
COMBINADA	- <i>Bolero</i> por Duval y Vera. - <i>Paso beduino</i> por Rouquet y alumnos de la academia de baile del teatro. 28 marzo.

Temporada: 7 abril 1844- 9 marzo 1845

ÓPERA	<i>Lucia di Lammermoor</i> de Donizetti, en 3 actos 7, 17 (solo 2 ^o acto), 18 (solo 2 ^o acto) y 21 abril; 10 y 16 (solo 1 ^o y 2 ^o actos) mayo; 28 junio; 14 (solo 2 ^o acto) julio; 6 y 13 agosto.
BALLET	<i>La Aurora</i> , ballet en 1 acto compuesto por Perrot. Con Guy Stephan, Edo, Alegría, Frontini, Bianqui, Monjardín, Barquera y Rico. 10, 11, 17 y 18 abril; 9 ⁴⁶ , 10, 12 y 21 agosto.
ÓPERA	<i>Norma</i> de Bellini en 2 actos 10 (solo 2 ^o acto) y 23 (solo 2 ^o acto) abril; 7, 15 (solo 2 ^o acto) y 21 ⁴⁷ mayo.
BALLET	<i>El lago de las hadas</i> , ballet fantástico en 2 actos puesto en escena por Giuseppe Villa. Música de Auber y Nadau y Skoczdpole. Decorado de Lucini y vestuario de Foresti. Con Guy Stephan, Ferrante y Piatti. 22 y 24 abril; 8, 9, 12 ⁴⁸ , 22 y 25 mayo; 6, 12, 18 ⁴⁹ (solo 2 ^o acto) y 27 (solo 2 ^o acto) junio; 24 julio; 4, 7, 16 y 23 agosto; 29 (noche) septiembre; 17 y 27 (noche) octubre; 12, 22 (noche) y 29 (noche) ⁵⁰ diciembre; 6 (noche) y 19 (noche) enero; 27 ⁵¹ febrero.
COMBINADA	- <i>Tal para cual</i> comedia en 1 acto. - <i>Dúo del Belisario</i> por Gariboldi y Salvatori.

⁴⁵ Estaba previsto representar *Norma* pero por indisposición de Gariboldi se ejecutó el ballet.

⁴⁶ Concluía un con un *Terceto* nuevo compuesto por Barrez y ejecutado por Laborderie, Neodot y Galby.

⁴⁷ En el intermedio se tocaron dos piezas por Pedro Soler, primer oboe del Teatro de la Ópera Italiana de París. Igual en la función del 25-V.

⁴⁸ *La Posdata* anunció para este día *Gisela o las willis*.

⁴⁹ En lugar del *Cuarteto* de los niños se bailó un *Paso a dos* por Laborderie y Gontier.

⁵⁰ En el intermedio los Sres. Hallewing? y Agostin?, cantantes tirolese, ejecutaron varias piezas al estilo de su país.

⁵¹ La función comenzó con una sinfonía de Johann D. Skoczdpole. En el intermedio del 1^o al 2^o acto se tocó la sinfonía de *Guillermo Tell*.

	<p>-Aria de <i>L'Elixir</i>. -Aria de <i>Gemma di Vergy</i> por Spele. 23 abril.</p>
ÓPERA	<p>Roberto D'Evreux de Donizetti en 3 actos. 25 y 26 abril; 24 y 27 mayo; 30 junio; 9, 10, 20 y 29 julio.</p>
COMBINADA	<p>Concierto compuesto por piezas o actos de óperas sin especificar y las obras -<i>El amante prestado</i>, comedia en 1 acto (30 abril y 1 mayo). -<i>A un cobarde otro mayor</i>, comedia en 1 acto (1 junio). -<i>Tu amor o la muerte</i>, comedia en 1 acto (5 agosto). -<i>¡No era a ella!</i> (22 agosto). -<i>La heredera</i> comedia en 1 acto (28 agosto). 30 abril; 1 mayo; 1 junio; 5, 22 y 28 agosto.</p>
ÓPERA	<p>I puritani de Bellini, en 3 actos 1 (solo 2º acto) y 4 (solo 2º acto) mayo; 3 y 4 octubre.</p>
COMBINADA	<p>-Sinfonía -Introducción y <i>Aria</i> de <i>Gemma di Vergy</i> por Unanue, Polonini, Ramírez y coros. -Dúo de <i>Gemma di Vergy</i> por Borio y Unanue. -<i>Cavatina</i> de <i>Tancredi</i> por Gariboldi. -<i>Aria</i> de <i>Sancha de Castilla</i> por Borio y coros. -Dúo de <i>Marino Faliero</i> por Salvatori y Spech. -Dúo de <i>Otello</i> por Unanue y Barba. 4 mayo.</p>
ÓPERA	<p>Belisario de Donizetti, en 3 actos. 13, 17 y 29 mayo; 7 junio.</p>
BALLET	<p>Gisela o las willis, baile fantástico en 2 actos. Música de Adam. Decorado de Lucini y vestuario de Foresti. Con Guy Stephan, Petipa, Ferrante y Laborderie. 18⁵², 20⁵³ y 31 (solo 2º acto) mayo; 4⁵⁴, 8, 18 (solo 2º acto) y 24⁵⁵ junio; 2, 18 y 25⁵⁶ (solo 1º acto) agosto; 26 septiembre; 5, 6 (noche), 12 y 22 octubre.</p>
COMBINADA	<p>-<i>Los guantes amarillos</i> comedia en 1 acto. -Introducción por Galby y catorce señoras del cuerpo de baile. -Pas de deux por Laborderie y Ferrante. -Pas de deux por Guy Stephan y Gontier. -<i>El amante prestado</i> comedia en 1 acto. 28 y 30 mayo.</p>
COMBINADA	<p>-<i>Quiero ser cómico</i> comedia en 1 acto. -Pas de deux por Laborderie y Ferrante.</p>

⁵² Clara Galby se presentó en el Teatro del Circo con el papel de reina de las willis. El *Vals* de Giselle y Albrecht en el 1º acto no se interpretó por indisposición de Ferrante. *El Clamor Público*, 21-V-1844.

⁵³ *El Heraldo* anunció para este día dos comedias en un acto y un baile nacional sin especificar.

⁵⁴ El *Paso a dos* del 1º acto fue ejecutado por Laborderie y Gontier.

⁵⁵ Primera representación de Marius Petipa en Madrid en la que desempeñó el papel protagonista.

⁵⁶ *La Posdata* y el *Diario de Madrid* señalaron que se bailó *Gisela*, mientras que *El Heraldo* indicó *El lago de las hadas*.

	31 mayo.
COMBINADA	Popurrí de bailes nacionales sin especificar. 13, 20 y 29 junio.
COMBINADA	Divertimento de baile sin especificar. 14 junio.
OPERA	<i>L'esule di Roma</i> de Donizetti, en 2 actos. ⁵⁷ 15, 17, 19 y 26 junio; 7, 12 y 23 julio.
COMBINADA	-Sinfonía compuesta por Luis Cepeda. -3 ^{er} cuadro de <i>Lucrezia Borgia</i> por Basso-Borio, Salvatori y Sentiel. -Variaciones de clarinete y orquesta por Antonio Romero. - <i>Terceto</i> por Alegría, Edo y Rico. - <i>Pas de deux</i> por Guy Stephan y Ferrante. ⁵⁸ -Dúo de <i>Chiara di Rosenberg</i> por Salvatori y Sentiel. -Sinfonía de <i>Freischütz</i> de Weber. - <i>Cavatina</i> de <i>Sancha de Castilla</i> por Borio. - <i>Giuventù é Vechiagia</i> dúo bufo de Alary por Gariboldi y Salas. - <i>Aria</i> coreada de <i>La Vestale</i> por Spech. 22 (beneficio Sentiel) y 23 junio.
BALLET	<i>La hermosa Beatriz</i> , en 3 actos puesto en escena por Jean Baptiste Barrez. Música de Adam. Decorados de Lucini y vestuario de Gilly. Con Guy Stephan, Petipa, Galby, Laborderie, H. Monet, Vera, Ferrante, Gontier y Barrez. 8 ⁵⁹ , 13, 15, 18, 22, 26 y 30 julio; 26, 27 y 30 agosto; 2, 22, 23, 24 ⁶⁰ y 28 septiembre; 1, 8, 14, 20 (noche), 24 y 29 octubre; 1 y 30 noviembre; 2, 9, 10, 25 (noche) y 27 (noche) diciembre; 12 (noche), 16 y 24 enero; 16 febrero; 7 y 8 marzo.
ÓPERA CON BALLET	<i>La Favorita</i> de Donizetti, en 4 actos, con bailables. En el 2º acto un <i>Terceto</i> por Laborderie, Galby y Petipa. Y un <i>Paso a dos</i> por Neodot y Gourdoux ⁶¹ . 16, 17, 21, 25 julio; 5 (solo 1º y 2º actos), 15 y 25 (solo 2º acto) agosto; 25 octubre.
COMBINADA	- <i>Pas de deux</i> por Petit Stephan ⁶² y Gontier. - <i>Pas de deux</i> por Neodot y Gourdoux. - <i>Una retirada a tiempo</i> , comedia. 27 y 28 julio.
ÓPERA	<i>Las treguas de Tolemaida</i> de Hilarión Eslava, en 3 actos. 1, 3, 8 y 11 agosto.
COMBINADA	- <i>La heredera</i> , comedia en 1 acto.

⁵⁷ Decorados de Eusebio Lucini, tres de ellos nuevos, y vestuario nuevo de Antonio Gilly.

⁵⁸ El día 23 este *Paso a dos* fue bailado por Laborderie y Ferrante. *Diario de Avisos*, 23-VI-1844.

⁵⁹ Verdadero estreno del ballet, con cinco decorados nuevos de Lucini. Se había anunciado para el 2 pero no se realizó “por no hallarse concluido el vestuario”. Tampoco tuvo lugar la del 4 porque Guy Stephan estaba enferma. El parte médico del Dr. Drumen fue publicado en *El Herald*, 7-VII-1844.

⁶⁰ *La Posdata* y el *Diario de Madrid* anunciaron *La linda Beatriz*, pero según *El Herald* este día no hubo función.

⁶¹ Hizo su primera aparición en el Teatro del Circo.

⁶² Hizo su primera aparición en el Teatro del Circo.

	<p>-Concierto de canto y baile sin especificar</p> <p>-<i>El gastrónomo en Vista-Alegre</i>, comedia en 1 acto.</p> <p>17 agosto.</p>
COMBINADA	<p>-<i>El gastrónomo sin dinero</i> comedia en 1 acto.</p> <p>-Introducción y <i>cavatina</i> de <i>I puritani</i> por Spech y coros.</p> <p>-<i>Cavatina</i> del 2º acto de <i>Saffo</i> por Gariboldi y coro de señoras.</p> <p>-Sinfonía de <i>Freischütz</i>.</p> <p>-<i>Dúo</i> de <i>Roberto Devereux</i> por Moreno y Ronfigli.</p> <p>-<i>Rondó</i> de <i>L'esule di Roma</i> por Gariboldi y coros.</p> <p>20 agosto.</p>
COMBINADA	<p>-Introducción de <i>I puritani</i>.</p> <p>-<i>Cavatina</i> de <i>I puritani</i> por Spech.</p> <p>-<i>Cavatina</i> de <i>Il barbiere de Siviglia</i> por Gariboldi.</p> <p>-<i>Obertura</i> de <i>Zampa</i> de Herold.</p> <p>-Coro y <i>rondó</i> de <i>L'esule di Roma</i>, por Gariboldi, Barba y Fernández.</p> <p>-<i>Dos amos para un criado</i> comedia en 1 acto.</p> <p>-Sinfonía de <i>La muta di Portici</i>.</p> <p>-Introducción del 2º acto de <i>El lago de las hadas</i> por el cuerpo de baile.</p> <p>-<i>Jota aragonesa</i>.</p> <p>-<i>Terceto</i> de <i>La Aurora</i> compuesto por Barrez, por Laborderie, Galby y Neodot.</p> <p>1 septiembre.</p>
BALLET	<p><i>La tarántula</i>, baile en 2 actos puesto en escena por Barrez.</p> <p>Decorados de Lucini.⁶³ Con Guy Stephan, Petipa y Gontier.</p> <p>5, 6 y 8 septiembre; 5 y 6 diciembre.</p>
COMBINADA	<p>-<i>Dos amos para un criado</i> comedia en 1 acto.</p> <p>-Baile nacional sin especificar.</p> <p>-Introducción y <i>aria</i> de <i>I Puritani</i> por Spech y coros.</p> <p>-<i>Aria</i> de <i>Il barbiere de Siviglia</i> por Gariboldi.</p> <p>-<i>Aria</i> de <i>Roberto Devereux</i> por Bonfigli y coros.</p> <p>-<i>Obertura</i> de <i>Zampa</i>.</p> <p>-<i>Cavatina</i> de <i>Gemma di Vergy</i> por Moreno, partiquinos y coros.</p> <p>-<i>Rondó</i> de <i>L'esule di Roma</i>, por Gariboldi, Barba y Fernández.</p> <p>7 septiembre.</p>
ÓPERA	<p><i>Nabucco</i> de Verdi, en 4 actos.</p> <p>10, 11, 13 (noche), 14, 15, 21 y 23 octubre; 3 (noche) y 19 (solo <i>Sinfonía</i> y 2º acto) noviembre; 12 febrero.</p>
COMBINADA	<p>-<i>Tretas de amor</i> en 1 acto.</p> <p>-<i>Vals</i> de <i>La tarántula</i> por ocho señoras del cuerpo de baile.</p> <p>-<i>Pas de deux</i> por Neodot y Gourdoux.</p> <p>-<i>Pas de deux</i> por Laborderie y Gontier.</p> <p>-Final por el cuerpo de baile.</p> <p>-<i>El soldado fanfarrón</i> sainete.</p> <p>-<i>Sinfonía bailable de gallegos</i> por seis parejas.</p>

⁶³ Se estrenó todo el vestuario y dos decorados pintados por Eusebio Lucini.

	30 octubre.
CONCIERTOS DE F. LISZT	Gran concierto de Liszt. 31 octubre; 2, 5, 9 y 21 (beneficio de los establecimientos de beneficencia) noviembre.
ÓPERA	<i>Gemma di Vergy</i> de Donizetti, en 2 actos. 7, 10, 15 (noche) y 18 noviembre; 4 y 17 diciembre; 18 enero.
BALLET	<i>La Péri</i> , baile fantástico en 2 actos puesto en escena por Jean Baptiste Barrez. Música de Burgmüller y Skoczdozpole. Decorados de Lucini y vestuario de Fariñas y Paris. Con Guy Stephan, Gontier, Petit Stephan, L. Monet, Laborderie, Petipa, Gourdoux, H. Monet, Piatti, Neodot, Galby, Alegría. 12 ⁶⁴ , 13, 16, 17 (noche), 20, 22, 24 y 27 (noche) noviembre; 15 (noche) y 18 diciembre; 1 (noche), 8 y 9 (noche) enero.
COMBINADA	- <i>Vals de las flores</i> por ocho señoras del cuerpo de baile. - <i>Terceto</i> por Laborderie, Neodot y Galby. - <i>Pas de deux</i> por Petit Stephan y Gontier. - <i>Sinfonía bailable de gallegos</i> . - <i>El peluquero en el baile</i> comedia en 1 acto. 19 noviembre.
ÓPERA	<i>Ernani</i> de Verdi, en 4 actos. 25, 26 y 28 noviembre; 1 (noche), 3, 8 (noche), 11, 13, 14, 17 y 31 diciembre; 21, 26 y 31 enero; 9 y 17 febrero; 3 y 6 marzo.
ÓPERA	<i>I Lombardi alla prima crociata</i> de Verdi, en 4 actos. 20, 21, 28 ⁶⁵ y 30 diciembre; 3, 5 (noche), 7, 10, 13 (solo 4º acto), 14 (solo 4º acto), 23 (noche) y 27 enero; 2 (noche), 4, 10, 15 y 26 febrero.
COMBINADA	-Sinfonía - <i>El novicio o al más diestro se la pegan</i> comedia en 1 acto. - <i>Bailable</i> de <i>La tarántula</i> por los alumnos del cuerpo de baile. - <i>Pas de deux</i> por Laborderie y Ferrante. - <i>Pas de deux</i> por Petit Stephan y Ferrante. - <i>Final general</i> de <i>La tarántula</i> por todo el cuerpo de baile. - <i>La familia del boticario</i> comedia en 1 acto. - <i>Las habas verdes</i> bailadas por ocho parejas. - <i>Boleras</i> por tres parejas de niños. - <i>El soldado fanfarrón</i> , sainete adornado con baile nacional. 24 diciembre.
COMBINADA	-Popurrí de aires nacionales arreglados para orquesta por Luis Cepeda. - <i>El novicio</i> en 1 acto. -Sinfonía de <i>Guillermo Tell</i> . -Variaciones para violín de Beriot por Fischer. - <i>Cavatina</i> de <i>Belisario</i> por Ober Rossi. -Variaciones para cornetín de pistón de Skoczdozpole, por Martínez.

⁶⁴ Aunque se anunció para el día 11, según *La Posdata*, *El Heraldo*, *El Eco del Comercio* y el *Diario de Madrid*, se estrenó el 12.

⁶⁵ Asistió la reina.

	<p>-Tanda de <i>valse</i>s de Strauss.</p> <p>-Introducción por el cuerpo de baile.</p> <p>-Terceto de <i>La Aurora</i> por Laborderie, Neodot y Galby.</p> <p>-Pas de deux nuevo por Guy Stephan y Petipa.</p> <p>-Pas de deux por Petit Stephan y Gontier.</p> <p>-Galop de la pandereta por Guy Stephan y Ferrante.</p> <p>13 (beneficio orquesta) y 14⁶⁶ enero.</p>
COMBINADA	<p>-El disfraz comedia en 1 acto.</p> <p>-Sinfonía.</p> <p>-Bailable por las alumnas de la academia del teatro.</p> <p>-Pas de deux nuevo por Galby y Gourdoux.</p> <p>-Pas de deux por Petit Stephan y Gontier.</p> <p>-Pas de deux por Laborderie y Ferrante.</p> <p>-La tarantela por el cuerpo de baile.</p> <p>-La almoneda, comedia en 1 acto.</p> <p>20 enero.</p>
BALLET	<p>El diablo enamorado, ballet pantomímico en 3 actos arreglado y puesto en escena por Barrez.⁶⁷ Decorados de Lucini y vestuario de Fariñas y Paris. Con Guy Stephan, Petipa, Barrez, Petit Stephan, Vera, Laborderie, Clerici, Frontini, H. Monet, E. Monet, Capuzzo, Piatti, Mosso, Neodot, Galby y Ferrante.</p> <p>28 (beneficio Guy Stephan) y 29 enero; 1, 3 (noche), 5, 6, 7, 8, 11, 13, 18, 23 y 25 febrero; 2 y 4 (solo 1^{er} acto) marzo.</p>
ÓPERA CON BALLET	<p>I Martiri de Donizzeti, en 4 actos. Decorados de Lucini. En el 2º acto un divertimento de baile compuesto especialmente por Barrez, con varios pasos bailados por Neodot, Galby y cuerpo de baile.</p> <p>20 (beneficio Lucini), 22 y 24 febrero.</p>
COMBINADA	<p>-2º cuadro del 2º acto de La linda Beatriz.</p> <p>-La tyrolienne.</p> <p>-Paso a dos nuevo por Neodot y Ferrante.</p> <p>-La Polca por Guy Stephan y Petipa.</p> <p>-Galop general.</p> <p>-4º cuadro de La linda Beatriz por el cuerpo de baile y las alumnas de la academia de baile del teatro.</p> <p>-Paso stirio por Guy Stephan y Petipa.</p> <p>-Escena de saltimbanquis por Barrez.</p> <p>-Cuadro del serrallo de El diablo enamorado, en el que Guy Stephan bailó el Jaleo de Jerez.</p> <p>4 (beneficio Barrez) marzo.</p>

⁶⁶ El *Diario de Madrid*, *El Heraldo* y *La Posdata* señalaron esta función combinada mientras que *El Espectador* indicó *La Péri*. Según *La Posdata*, 16-I-1845, Guy Stephan no participó en la segunda función, sólo en la del día 13. Fue sustituida por Laborderie “que se esmeró en hacernos olvidar aquella falta y mereció que el público pidiera la repetición de uno de los pasos que ejecutó”.

⁶⁷ En el 3^{er} acto Guy Stephan bailó el *Jaleo de Jerez*, composición de Victorino Vera y música de Skoczupole.

Temporada: 20 marzo 1845 – 28 marzo 1846

ÓPERA CON BALLET	<i>La Favorita</i> de Donizetti, en 4 actos, con bailables. En el 2º acto un <i>Terceto</i> por por Ferdinand, Benard y Massot. Y un <i>Paso a dos</i> por Neodot y Gourdoux. 20 y 21 marzo; 20 y 21 noviembre; 14 (solo 4º acto) enero.
ÓPERA	<i>I Lombardi alla prima crociata</i> de Verdi, en 4 actos. 23 y 30 marzo; 8, 14 y 20 mayo; 10 (solo 3º y 4º acto) junio; 1 y 17 julio; 2, 3 y 20 septiembre; 8 (solo 3º y 4º acto) y 18 marzo.
ÓPERA	<i>Ernani</i> de Verdi, en 4 actos. 24, 28 y 31 (solo 1º acto) marzo; 1 junio; 26 agosto; 20 y 22 febrero; 8 (solo 4º acto), 11 y 21 marzo.
BALLET	<i>Gisela o las willis</i> , baile fantástico en 2 actos. Con Guy Stephan, Petipa, Delestre y Montassu. 25 ⁶⁸ , 26 y 29 marzo; 27 y 28 abril; 31 mayo; 10 (solo 2º acto) junio; 9 (solo 2º acto), 10 (solo 2º acto) julio; 26 septiembre; 4 (solo 2º acto) noviembre.
ÓPERA CON BALLET	<i>I Martiri</i> de Donizetti, en 4 actos. En el 2º acto se incluye un divertimento de baile compuesto especialmente por Barrez, con varios pasos bailados por Neodot, Galby y cuerpo de baile. 27 y 31 (solo 3º acto) marzo.
ÓPERA	<i>Nabucco</i> de Verdi, en 4 actos. 31 (solo 4º acto) marzo; 22, 24, 25, 27, 28 y 30 (solo 4º acto) junio; 27 y 28 diciembre; 4, 14 (solo 4º acto) y 26 enero.
COMBINADA CON EL VIOLINISTA ARTOT	-Sinfonía de <i>Nabucco</i> (solo día 1). -Sinfonía de <i>Il Barbiere di Siviglia</i> (solo día 6). -Introducción y <i>Cavatina</i> de <i>Il Barbiere di Siviglia</i> por Paulin, Fernández y coro (días 1 y 6). - <i>Recuerdo de Bellini</i> , capricho brillante para violín compuesto y ejecutado por Artot (días 1 y 2). - <i>Cavatina</i> de <i>Norma</i> por Carrión y Fernández (solo día 1). -Coro y profecía del 3º acto de <i>Nabucco</i> por Euzet y coro (días 1 y 2). -Introducción y grandes variaciones de violín compuestas y ejecutadas por Artot (días 1 y 4). -Sinfonía de <i>Oberon</i> (días 1 y 6). - <i>Romanza</i> de <i>Il Bravo</i> por Paulín (días 1 y 6). - <i>Escena de los sepulcros</i> de <i>Lucia di Lammermoor</i> . -Fantasía para violín compuesta y ejecutada por Artot (días 1, 2 y 6). -Aria de <i>La Vestale</i> por Euzet, Fernández y coros (días 1 y 6). - <i>El carnaval de Venecia</i> , variaciones compuestas por Paganini y ejecutadas por Artot.

⁶⁸ Primera actuación de Joséphine Delestre y Montassu en el Teatro del Circo.

	<p>-Coro del 4º acto de <i>I Lombardi</i> (solo día 2).</p> <p>-Coro del 2º acto de <i>I Lombardi</i> (solo día 4).</p> <p>-<i>Homenaje a Rubini</i>, gran fantasía para violín compuesta y ejecutada por Artot (solo día 4).</p> <p>-<i>Gemma di Virgy</i>: Introducción por Paulin, Ramírez y coros; <i>Cavatina</i> de por Bettini coros; Escena y <i>aria</i> por Rossi; y <i>Dúo</i> por Roissy y Bettini (solo día 6).</p> <p>-<i>La Campanilla</i> célebre rondó de Paganini, ejecutado por Artot (solo día 6).</p> <p>-Fantasía sobre motivos de <i>Norma</i>, compuesta y ejecutada por Artot (solo día 6).</p> <p>-<i>Romanza</i> de <i>I Puritani</i> por Paulin (solo día 6).</p> <p>1, 2, 4 y 6 abril.</p>
BALLET	<p><i>El lago de las hadas</i>, ballet fantástico en 2 actos.</p> <p>2⁶⁹ y 4 abril; 7, 11 y 27 mayo; 18⁷⁰ julio; 21 y 22 octubre.</p>
BALLET	<p><i>El diablo enamorado</i>, ballet pantomímico en 3 actos arreglado y puesto en escena por Barrez.⁷¹ Decorados de Lucini y vestuario de Fariñas y Paris. Con Guy Stephan, Petipa, Barrez, Petit Stephan, Vera, Laborderie, Clerici, Frontini, H. Monet, E. Monet, Capuzzo, Piatti, Mosso, Neodot.</p> <p>15⁷², 16, 20⁷³ y 24⁷⁴ abril; 1, 4 y 9 mayo; 8 junio; 16, 19, 20 y 25 julio; 28 septiembre; 3, 5 y 12 octubre; 2 y 8 noviembre; 21 y 26 (solo 1º acto) diciembre; 18 y 21 enero.</p>
ÓPERA	<p><i>Maria di Rohan</i> de Donizetti, en 3 actos.</p> <p>17, 18, 21, 23 y 26 abril; 3, 10 (solo 2º y 3º acto), 12 y 15 mayo; 3 (solo 3º acto), 4 (solo 3º acto), 5 (solo 3º acto), 7 y 11 junio; 23, 24, 26, 29 y 31 octubre; 13 noviembre; 4 (solo 3º acto), 15 y 20⁷⁵ diciembre; 1 enero; 3 febrero; 23 (solo 3º acto) marzo.</p>
ÓPERA	<p><i>Beatrice di Tenda</i> de Bellini, en 3 actos.</p> <p>30 abril; 6 y 10 (solo 3º acto) mayo.</p>
BALLET	<p><i>La Sylfide</i>, baile fantástico en 2 actos puesto en escena por Jean Antoine Petipa. Con Guy Stephan.⁷⁶</p> <p>18, 21, 22 y 29 mayo.</p>
ÓPERA	<p><i>Corrado d'Altamura</i> de Ricci, en 3 actos.</p> <p>24, 25, 28 y 30 mayo.</p>
ÓPERA	<p><i>L'elisir d'amore</i> de Donizetti, en 2 actos.</p> <p>3 (beneficio Ronconi), 4, 5, 14, 15 y 30 (solo 2º acto) junio.</p>

⁶⁹ Primera actuación de Benard y Pierre Massot en el Teatro del Circo.

⁷⁰ En el intermedio se tocó la Sinfonía del *Gustavo*.

⁷¹ En el 3º acto Guy Stephan bailó el *Jaleo de Jerez*, composición de V. Vera y música de Skoczupole.

⁷² Primera actuación de Jenny Barville y Jean Antoine Petipa en el Teatro del Circo.

⁷³ Según *El Espectador*, *El Heraldo*, *El Diario de Madrid* y *El Tiempo*. Otra fuente señaló para este día *Gisela*.

⁷⁴ Según *El Tiempo*, *El Diario de Madrid* y *El Heraldo*. Otra fuente señaló para este día *Gisela*.

⁷⁵ En los intermedios los jóvenes habaneros Pablo Desvernine (violín) y Fernando Arizti (piano) tocaron algunas piezas.

⁷⁶ En el 1º acto se estrenó un decorado nuevo de Lucini.

BALLET	<i>La Aurora</i> , ballet en 1 acto compuesto por Perrot. Con Guy Stephan, Edo, Alegría, Bianqui, Monjardín, Barquera y Rico. 6 junio; 28 octubre.
COMBINADA	- <i>El primito</i> comedia en 2 actos. - Bailable del 2º acto de <i>El lago de las hadas</i>. - <i>Terceto</i> de <i>La Sílfi</i> de por Neodot, Delestre y Charvet. - <i>Pas de deux</i> por Benard y Montassu. - <i>Pas de deux</i> por Neodot y Petipa. 13 junio.
ÓPERA	<i>La parisina d'este</i> de Donizetti, en 3 actos. 17, 18 y 19 junio; 4 julio; 28 agosto.
COMBINADA	- <i>El ramillete y la carta</i> comedia en 2 actos. - Bailable por todos los niños de la compañía. - <i>Paso a tres</i> por Delestre, Charvet y Massot. - <i>Vals</i> de <i>Gisela</i> por Delestre y Petipa. - <i>Paso a dos</i> por Neodot y Montassu. - Bailable general por las señoras del cuerpo de baile. 20 junio.
ÓPERA	<i>Lucia di Lammermoor</i> de Donizetti, en 3 actos. 29 junio; 12 y 15 julio.
COMBINADA	-Sinfonía de <i>Nabucco</i> . -Sinfonía de <i>Guillermo Tell</i> . -Aria de <i>Lucia di Lammermoor</i> por Tamberlick, Polonini y coros. -Aria de <i>Ernani</i> por Rossi y coros. 30 (beneficio coro) junio.
COMBINADA CON EL PIANISTA J. B. MARCHAL	-Sinfonía. -Aria del acto 3º de <i>María de Rohan</i> por Ronconi y Polonini. -Fantasía sobre motivos de <i>Lucia di Lammermoor</i> por Marchal. -Cavatina de <i>Norma</i> por Bettini y Fernández. -Escena y aria del 2º acto de <i>I puritani</i> por G. Ronconi, Ronconi y Polonini. -Aria de Terziani por Tamberlick. -Fantasía sobre motivos de <i>Les Hugonotes</i> compuesta y ejecutada por Marchal. -Cavanita de contralto de <i>Donna Caritea</i> por Pardini. -Aria de <i>Il barbiere di Siviglia</i> por Ronconi y Polonini. -Sinfonía de <i>Guillermo Tell</i> . -Aria de <i>Il Giuramento</i> por Bisi y coros. -Improvisación sobre motivos presentados por Marchal. -Dúo de <i>L'elisir d'amour</i> por G. Ronconi y Ronconi. 2 julio.
BALLET	<i>La hermosa Beatriz</i> , en 3 actos puesto en escena por Barrez. Música de Adam. Decorados de Lucini. Con Guy Stephan, Petipa, Galby, Laborderie, H. Monet, Vera, Ferrante, Gontier y Barrez. 3, 5, 6 y 13 julio; 13, 14 y 19 diciembre.
COMBINADA	-Sinfonía de <i>Nabucco</i> .

	<p>-Introducción y <i>Cavatina</i> de Zacarias de <i>Nabucco</i> por Euzet y coros.</p> <p>-Fantasía sobre motivos de <i>Maria di Rohan</i> compuesta y ejecutada al piano por Oudrid.</p> <p>-<i>Cavatina</i> de <i>Ernani</i> por Bettini y coros.</p> <p>-<i>Aria</i> de <i>Il Bravo</i> por Sante.</p> <p>-Cuadro 1º del 1º acto de <i>Padilla o el asedio de Medina</i>⁷⁷ de Joaquín Espín y Guillén por Ober-Rossi, Tamberlick, Barba y coro.</p> <p>9 (beneficio Espín y Guillén) y 10 julio.</p>
ÓPERA	<p><i>I due foscari</i> de Verdi, en 3 actos.</p> <p>22, 24 y 27 julio; 7, 15, 19⁷⁸, 21 y 31 agosto; 7, 11 y 23 septiembre; 9 y 23 noviembre; 12 diciembre; 28 enero.</p>
BALLET	<p><i>La Ondina</i>, ballet fantástico en 3 actos puesto en escena en Madrid por J. A. Petipa. Música de Pugni y Skoczdpole. Decorados de Lucini y vestuario de Fariñas y Paris. Con Guy Stephan, M. Petipa, Massot, Neodot, Montassu, Clerici, Benard, Charvet y Delestre.</p> <p>30 y 31 julio; 3 agosto⁷⁹; 13, 14, 17⁸⁰, 18, 21 y 24 septiembre; 8, 16, 18, 25 y 30 octubre; 11 noviembre; 6⁸¹, 11 y 16 enero; 4 y 10 febrero.</p>
ÓPERA	<p><i>Adelia</i> de Donizetti, en 3 actos.</p> <p>10, 14, 17 y 24 agosto.</p>
ÓPERA	<p><i>La sonámbula</i> de Bellini, en 2 actos.</p> <p>30 septiembre; 1 octubre.</p>
ÓPERA CON BALLET	<p><i>Il nuovo Mosé</i> de Rossini, en 4 actos. No indica si mantenía los bailables.</p> <p>4 y 11 octubre; 3 y 12 noviembre.</p>
ÓPERA	<p><i>Lucrezia Borgia</i> de Donizetti, en 4 actos.⁸²</p> <p>14, 15, 17, 19 y 28 octubre; 5 y 15 noviembre; 4 (solo 2º acto), 6 (solo 1º y 2º acto) y 16 diciembre; 3 (solo 1º y 2º acto), 9, 15 (solo 1º y 2º acto) y 29 (solo 1º y 2º acto) enero.</p>
COMBINADA	<p>-<i>Bailable</i> de <i>La Sílfi</i> por el cuerpo de baile.</p> <p>-<i>Paso a tres</i> por Ferdinand, Delestre y Charvet.</p> <p>-<i>Paso a dos</i> por Benard y Montassu.</p> <p>-<i>Paso a dos</i> por Delestre y Massot.</p> <p>5 noviembre.</p>
BALLET	<p><i>La Esmeralda</i>, ballet dramático en 3 actos puesto en escena por J. A. Petipa. Música Pugni, Skoczdpole, Cepeda y Bonetti. Decorados de Lucini y vestuario de Fariñas y Paris. Con Guy Stephan, M. Petipa, J. A. Petipa, Massot, Ferdinand, Montassu, H. Monet,</p>

⁷⁷ Drama en 2 actos y 3 cuadros de Gregorio Romero Larrañaga. Barbieri aporta detalles sobre esta función en Casares: *Francisco Asenjo Barbieri...*, p. 18.

⁷⁸ En los intermedios Pedro Laureatti, violoncelo de cámara del príncipe Leopoldo, conde de Siracusa, tocó algunas piezas. Igual el día 21.

⁷⁹ Debido al viaje a Francia de Guy Stephan, que salió el 5-VIII para preparar algunas funciones nuevas, durante el resto del mes fueron escasas las representaciones de ballet que se ofrecieron en el teatro. En cambio, sí se mantuvo la programación normal de ópera, aunque se redujo a unas dos por semana.

⁸⁰ Primera actuación de Therese Ferdinand en el Teatro del Circo.

⁸¹ *El Tiempo* anunció para este día *Lucia di Lammermoor*.

⁸² Se estrenó un decorado pintado por Lucini y trajes nuevos realizados por M. Fariñas y L. Paris.

	Clerici, Capuzzo, Benard, Charvet, Delestre y Alegría. 18 (beneficio Guy Stephan), 19, 22 y 28 noviembre; 2, 5, 6, 7, 8, 17 y 25 diciembre; 8 (beneficio niños Academia de baile) y 13 enero; 7, 12 ⁸³ (solo 2º acto), 13 (solo 2º acto), 19 y 23 febrero.
ÓPERA	<i>Torquato Tasso</i> de Donizetti, en 3 actos. 29 y 30 noviembre; 3 y 18 diciembre; 7 y 12 enero.
COMBINADA	Divertimento de baile sin especificar. 15 noviembre; 4 diciembre; 22 y 29 enero.
ÓPERA	<i>Gemma di Vergy</i> de Donizetti, en 2 actos. 10 y 11 diciembre.
ÓPERA	<i>Roberto Devereux</i> de Donizetti en 3 actos. 23 y 30 diciembre.
COMBINADA	-Sinfonía. - <i>La modista alférez</i> comedia en 2 actos. - <i>Boleras nuevas</i> por G. Fontanellas y A. Estrella. -¡ <i>Un trueno!</i> Juguete cómico en 1 acto y verso. - <i>Jota aragonesa</i> por dieciséis niños. - <i>La barbera del Escorial</i> en 1 acto. 24 (beneficio de los artistas del Teatro del Príncipe) diciembre.
COMBINADA	- <i>Sinfonía de gallegos</i> por ocho parejas del cuerpo de baile. - <i>Las modistas de París</i> baile nuevo en 1 acto puesto en escena por el J. A. Petipa. - <i>Bailable general</i> por el cuerpo de baile. - <i>Paso a dos</i> por Alegría y Caraballi. - <i>Paso a dos</i> por Ferdinand y Montessu. - <i>Paso stirio</i> por Guy Stephan y M. Petipa. - <i>Paso a tres</i> por Delestre, Benard y Massot. - <i>El jaleo de Jerez</i> por Guy Stephan. - <i>Jota aragonesa</i> por doce parejas de valencianos. 26 (beneficio cpo. de baile) diciembre.
COMBINADA	- <i>Sinfonía de gallegos</i> - <i>Jota aragonesa</i> por doce parejas de valencianos. - Varios pasos sin especificar por los primeros bailarines de la compañía. 3 enero.
COMBINADA	- <i>Nabucco</i> : Sinfonía, Introducción y <i>aria</i> por Porto y coros. - <i>Aria</i> de <i>I due Foscari</i> por Tamberlick y Estrella. - <i>Aria</i> de <i>Inés de castro</i> por Albertini y coro de señoras. -Introducción y <i>aria</i> de <i>Ernani</i> por Bettini y coros. -Profecía del 3º acto del <i>Nabucco</i> por Porto y coros. 14 enero.
COMBINADA	- <i>Vals</i> por Delestre y M. Petipa. - <i>Paso a dos</i> por Benard y Montassu. - <i>Bailable</i> de <i>El lago de las hadas</i> por los niños de la academia. - <i>Paso a tres</i> de <i>La Sífide</i> por Ferdinand, Benard y Delestre.

⁸³ Guy Stephan bailó con V. Vera unas *Manchegas* compuestas expresamente para este día.

	- <i>Jota</i> por doce parejas del cuerpo de baile. 15 enero.
ÓPERA	<i>Anna la Prie</i> de Battista, en 3 actos. 23 ⁸⁴ (beneficio Gruitz), 24, 25 y 27 enero; 5, 12 (solo 2º acto), 13 (solo 2º acto), 17 (solo 1º acto) y 28 febrero; 1, 5, 9 y 25 ⁸⁵ marzo.
ÓPERA	<i>Belisario</i> de Donizetti, en 3 actos. 2 y 6 febrero.
ÓPERA	<i>Maria Padilla</i> de Donizzeti, en 3 actos. 8 (beneficio Albertini) febrero.
COMBINADA	- <i>Himens Feier- Klange</i> , tanda de vales de Lanner. - <i>Aria</i> de <i>Elena de Feltre</i> por Bettini y coros. - <i>Dúo</i> de bajos de <i>I Puritani</i> por Salvatori y Ferlotti. -Variaciones sobre un tema de Weber, compuestas y ejecutadas al clarinete por V. Blancou. ⁸⁶ - <i>Aria</i> de <i>Guillermo Tell</i> por Tamberlick y coros. - <i>Dúo</i> de <i>Il Furioso</i> por Salvatori y Lej. -Gran sinfonía del <i>Sitio de Corinto</i> de Rossini. 12 (beneficio orquesta) y 13 febrero.
COMBINADA	- <i>Himens Feier- Klange</i> , tanda de vales de Lanner. - <i>Terceto</i> de la <i>Scaramucia</i> por Maiquez, Tamberlick y Lej. - <i>Aria</i> de <i>Belisario</i> por Conti y coros. - <i>Dúo</i> de la <i>Scaramucia</i> por Maiquez y Lej. - <i>Paso a tres</i> por Ferdinand, Delestre y Charvet. - <i>Paso a dos</i> por Benard y Montassu. - <i>Bailable de niños</i> . - <i>Paso a tres</i> de <i>La Favorita</i> por Ferdinand, Benard y Massot. - <i>Jota</i> por el cuerpo de baile. 17 y 18 febrero.
COMBINADA	- <i>El hombre de mundo</i> comedia en 4 actos. - <i>Bailable de las flores</i> de <i>La Esmeralda</i> por los niños de la academia. - <i>Paso a dos</i> por Benard y Montassu. - <i>Paso a tres</i> por Ferdinand, Delestre y Charvet. - <i>Jaleo de Jerez</i> por Guy Stephan. - <i>Sinfonía de Gallegos</i> por el cpo. de baile. 21 (beneficio Ventura de la Vega) febrero.
ÓPERA	<i>Otello</i> de Rossini, en 3 actos. 24 y 26 febrero.
BALLET	<i>Farfarella o la hija del infierno</i> , ballet fantástico en 3 actos con coreografía de Jean Antoine Petipa. Música de Pugni, Nadeau y Skocztopole. Decorados de Lucini y vestuario de Fariñas y Paris. Con Guy Stephan, Capuzzo, Montassu, M. Petipa, Massot, Clerici,

⁸⁴ En el intermedio del 1º al 2º acto la beneficiada cantó el *Aria* de salida de Romeo en la ópera *Capuleti e i Montecchi* de Bellini, con coros.

⁸⁵ Se suspendió el *Aria* del 2º acto que debía cantar Ferlotti.

⁸⁶ Víctor Blancou (1817-50) condecorado con el Primer premio del Conservatorio de París y profesor del Gimnasio musical.

	H. Monet, Ferdinand, Benard y Vera. 3 (beneficio Lucini ⁸⁷), 4, 7, 10, 12, 14, 17, 19, 22, 24, 27 y 28 ⁸⁸ marzo.
COMBINADA	- <i>Aria</i> de tenor de <i>Belisario</i> por Conti y coros. - <i>Valses</i> por la orquesta. - <i>Dúo</i> de la <i>Scaramucia</i> por Maiquez y Lej. - <i>Aria</i> de <i>Otello</i> por Conti y coros. 8 marzo.
ÓPERA	<i>Irza</i> de Fernando Gomez Laherran, en 4 actos. 15 (beneficio Tamberlick) y 16 marzo.
COMBINADA	-Sinfonía del sitio de <i>Corinto</i> . - <i>Aria</i> de <i>Nabucco</i> por Porto y coros. - <i>Romanza</i> de <i>María di Rohan</i> por Ferlotti. - <i>Dúo</i> de <i>Scaramucia</i> por Maiquez y el señor Lej. - <i>Dúo</i> del 1 ^{er} acto de <i>Anna la Prie</i> por Gruitz y Tamberlick. -Final del 2 ^o acto de <i>Anna la Prie</i> . - <i>Tarantela de La Ondina</i> por el cuerpo de baile. - <i>Paso a tres de La Ondina</i> por Benard, Delestre y Massot. - <i>Paso a dos de La Ondina</i> por Ferdinand y Montassu. - <i>Paso Stirio</i> por Guy Stephan y M. Petipa. 23 (beneficio Ferlotti) marzo.

Temporada extraordinaria de ópera 12 abril – 5 agosto 1846

A partir de este momento Marius Petipa y Guy Stephan viajaron a Andalucía para actuar en varias ciudades. Por tanto, entre el 14 de abril y el 2 de septiembre, la cartelera del Teatro del Circo estuvo compuesta únicamente por óperas.

BALLET	<i>La Esmeralda</i> , ballet dramático en 3 actos puesto en escena por J. A. Petipa. Música Pugni, Skoczopole, Cepeda y Bonetti. Decorados de Lucini y vestuario de Fariñas y Paris. Con Guy Stephan, M. Petipa, J. A. Petipa, Massot, Ferdinand, Montassu, H. Monet, Clerici, Capuzzo, Benard, Charvet, Delestre y Alegría. 12 y 13 abril.
ÓPERA	<i>Lucia di Lammermoor</i> de Donizetti, en 3 actos. 21, 24, 26 y 27 abril; 6 y 7 mayo; 3 y 14 junio; 16 julio.
ÓPERA	<i>La sonámbula</i> de Bellini, en 2 actos. 30 abril; 1, 2, 3 y 10 mayo; 11 y 24 junio; 4 y 28 julio.

⁸⁷ El beneficiado realizó seis decorados nuevos.

⁸⁸ Guy Stephan bailó en el 2^o acto el *Jaleo de Jerez*, “cediendo a los deseos de un gran número de personas”. En el 1^{er} acto se presentó por primera vez al público Pintauro y bailó un *Paso a dos* con Ferdinand.

ÓPERA	<i>I puritani</i> de Bellini, en 3 actos. 14, 15, 17, 20, 21 y 24 mayo; 5 y 7 junio; 6, 18 y 19 julio.
ÓPERA	<i>Il Barbiere di Siviglia</i> de Rossini, en 2 actos. 27, 28, 30 y 31 ⁸⁹ mayo; 9 y 27 junio; 14, 22 y 23 julio.
ÓPERA	<i>Il Fantasma</i> de Persiani, en 4 actos. 18, 19, 21 y 29 junio; 12 ⁹⁰ julio.
ÓPERA	<i>Maria di Rohan</i> de Donizetti, en 3 actos. 1, 3, 21 y 30 julio; 3 y 5 agosto.
ÓPERA	<i>Nabucco</i> de Verdi, en 4 actos. 8 y 9 julio.
ÓPERA	<i>L'Orfana Savoiarda</i> de Persiani, en 3 actos. 25 y 26 julio.

Temporada: 2 septiembre 1846 – 20 marzo 1847

BALLET	<i>La Ondina</i> , ballet fantástico en 3 actos puesto en escena en Madrid por J. A. Petipa. Música de Pugni y Skoczopole. Decorados de Lucini y vestuario de Fariñas y Paris. Con Guy Stephan, M. Petipa, Massot, Neodot, Montassu, Clerici, Benard, Charvet y Delestre. 2 ⁹¹ , 4 y 6 septiembre; 24, 26 y 27 octubre; 8 noviembre; 16 enero; 9, 16 y 23 febrero.
BALLET	<i>Farfarella o la hija del infierno</i> , ballet fantástico en 3 actos con coreografía de J. A. Petipa. Música de Pugni, Nadeau y Skoczopole. Decorados de Lucini y vestuario de Fariñas y Paris. Con Guy Stephan, Capuzzo, Montassu, M. Petipa, Massot, Clerici, H. Monet, Ferdinand, Benard y Vera. 9, 11, 13, 16 y 27 septiembre; 3, 7, 11, 17 ⁹² y 19 ⁹³ octubre; 1 y 2 noviembre; 25, 26 y 29 diciembre; 7 enero.
BALLET	<i>El diablo enamorado</i> , ballet pantomímico en 3 actos arreglado y puesto en escena por Barrez. ⁹⁴ Decorados de Lucini y vestuario de Fariñas y Paris. Con Guy Stephan, M. Petipa, Vera, Laborderie, Clerici, Frontini, H. Monet, E. Monet, Capuzzo, Piatti, Mosso y

⁸⁹ Asistió la reina.

⁹⁰ Asistió la reina.

⁹¹ Primera actuación de Hilariot y Paul Brillant en el Teatro del Circo.

⁹² *El Heraldo* anunció *El diablo enamorado*.

⁹³ Según *El Popular*, *El Tiempo*, *El Imparcial* y *La Opinión*, tanto a esta representación como a la de *El diablo enamorado* del día 21 y a la de *La Ondina* del 27, asistió la reina por sorpresa, acompañada de las personas más cercanas de su familia, pero sin escolta ni protocolo.

⁹⁴ En el 3^{er} acto Guy Stephan bailó el *Jaleo de Jerez*, composición de Vera y música de Skoczopole.

	Neodot. 19, 20 ⁹⁵ , 25 y 29 septiembre; 5, 9, 14 y 21 octubre; 31 diciembre; 3, 11, 14, 22, 26 y 31 enero; 21 febrero; 10 (solo 3 ^{er} acto), 13 (solo 3 ^{er} acto) y 17 (solo 1 ^o y 3 ^o acto) marzo.
ÓPERA	<i>Marino Faliero</i> de Donizetti, en 3 actos. 23 y 24 septiembre.
ÓPERA	<i>I Lombardi alla prima crociata</i> de Verdi, en 4 actos. 30 septiembre; 1, 4, 6 (solo 3 ^{er} acto), 8 (solo 3 ^{er} acto), 10, 15 (solo 3 ^{er} y 4 ^o acto), 16 (solo 3 ^{er} y 4 ^o acto), 23 y 28 octubre.
COMBINADA CON EL VIOLINISTA OLE-BULL	-Sinfonía. -Introducción de <i>I puritani</i> . -Concierto de violín compuesto y ejecutado por Ole-Bull. -Cavatina de <i>Alzira</i> por Bortoletti. -Romanza de <i>Fidanzata</i> por Tamberlick. -Dúo de <i>Fidanzata</i> por Bortolotti y Tamberlick. -El carnaval de Venecia de Paganini por Ole-Bull. -Sinfonía de <i>Guillermo Tell</i> . -La plegaria de una madre, adagio religioso compuesto y ejecutado por Ole-Rull (solo el 6). -Polaca guerrera compuesta y ejecutada por Ole-Rull. -Coro del 4 ^o acto de <i>I lombardi</i> (solo el 6). 6 y 8 octubre.
ÓPERA	<i>Anna la Prie</i> de Battista, en 3 actos. 12, 13, 18, 20 y 25 octubre; 5, 10 y 24 noviembre.
COMBINADA CON EL VIOLINISTA OLE-BULL	-Sinfonía. -Cantabile doloroso y Rondó giocoso compuesto y ejecutado por Ole-Bull. -Sinfonía. -Cuarteto compuesto y ejecutado (sin ningún acompañamiento) por Ole-Bull. -Introducción y variaciones de bravura sobre un motivo de <i>Gulietta y Romeo</i> de Bellini, compuesto y ejecutado por Ole-Rull. 15 y 16 octubre.
ÓPERA	<i>Giovanna D'Arco</i> de Verdi, en 4 actos. ⁹⁶ 30 y 31 octubre; 3, 7, 12, 15 y 27 noviembre; 21, 22 y 27 diciembre; 1 enero.
ÓPERA	<i>Ernani</i> de Verdi, en 4 actos. 17, 19 y 22 noviembre; 27 y 28 enero.
BALLET	<i>La fortuna o la reina del mundo</i> , ballet fantástico en 3 actos y un prólogo composición de Pierre Massot ⁹⁷ . Música de Skoczdompole. Decorados de Lucini ⁹⁸ y vestuario de Fariñas y Paris. Con Guy Stephan, Massot, Ferdinand, Hilariot, James, Charvet, Edo, Brillant

⁹⁵ Según *El Tiempo*, 22-IX-1846, el Teatro del Circo fue el único en el que no hubo función el domingo 20.

⁹⁶ Se estrenó un decorado de Lucini.

⁹⁷ Primer bailarín del Teatro del Circo.

⁹⁸ Se estrenaron siete decorados.

	y Clerici. 25 ⁹⁹ , 26, 28 y 29 noviembre; 1, 3, 6, 8, 10, 20, 23 y 25 diciembre; 9, 12, 19, 24 y 29 enero; 2 y 11 febrero.
ÓPERA	<i>Maria di Rohan</i> de Donizetti, en 3 actos. 29 (beneficio Ferlotti) y 30 noviembre.
BALLET	<i>La Esmeralda</i> , ballet dramático en 3 actos puesto en escena por J. A. Petipa. Música Pugni, Skoczopole, Cepeda y Bonetti. Decorados de Lucini y vestuario de Fariñas y Paris. Con Guy Stephan, M. Petipa, J. A. Petipa, Massot, Ferdinand, Montassu, H. Monet, Clerici, Capuzzo, Benard, Charvet, Delestre y Alegría. 12 ¹⁰⁰ , 13, 16 ¹⁰¹ y 18 diciembre.
ÓPERA	<i>Lucrezia Borgia</i> de Donizetti, en 3 actos. 14, 15, 17 y 30 diciembre.
ÓPERA	<i>Attila</i> de Verdi, en 3 actos y un prólogo. 5, 6, 8, 10, 13, 15, 17, 23, 25 y 30 enero; 1 y 15 febrero; 8, 11, 14 y 20 marzo.
ÓPERA	<i>Chi dura vince</i> de Ricci, en 3 actos. 20 y 21 enero.
ÓPERA CON BALLET	<i>La mutta de Portici</i> de Auber, en 5 actos ¹⁰² . Guy Stephan interpretó a Fenella, la muda. En el 1 ^{er} acto se bailó una <i>Guaracha</i> por Edo, Flores y dieciséis señoras del cuerpo de baile. En el 3 ^{er} acto la <i>Tarantela</i> por Ferdinand, Massot y ocho parejas del cuerpo de baile. 6, 7, 10, 12, 14, 18, 20 y 27 febrero; 16 marzo.
ÓPERA	<i>Medea en Corinto</i> de Pacini, en 3 actos. ¹⁰³ 24 (beneficio Bertolotti), 25 y 28 febrero; 2 y 9 marzo.
BALLET	<i>Alba Flor la pesarosa</i> , en 4 actos con coreografía de J. A. Petipa. Música de Skoczopole, Deldevez, Pilaty, Halevy y Cepeda. Decorados de Lucini y vestuario de Fariñas y Paris. Con Guy Stephan, Massot, Brillant, Ferdinand, Capuzzo, Vera, H. Monet, James, J. A. Petipa, Charvet, Edo, Flores e Hilariot. 4 ¹⁰⁴ (beneficio Guy Stephan), 6, 7, 10 (solo 1 ^o y 2 ^o acto), 11, 13 (solo 1 ^o y 2 ^o acto), 15 y 17 (solo 1 ^{er} acto) marzo.
COMBINADA	-Prólogo de <i>Attila</i> . -Sinfonía y 2 ^o acto de <i>Guillermo Tell</i> . -Sinfonía. -Coro y final de <i>Anna La Prie</i> . 18 (beneficio Tamberlick) marzo.

⁹⁹ Debía haberse estrenado antes, pero una caída de Guy Stephan en uno de los ensayos de maquinaria retrasó el estreno varios días. *Diario de Avisos de Madrid*, 15-XII-1846. Asistió la reina.

¹⁰⁰ Esta función no se concluyó ya que en la mitad del 1^{er} acto Guy Stephan se sintió mal y hubo que suspender el resto de la representación, con la consecuente devolución de las entradas. *La Opinión*, 14-XII-1846; *El Tiempo*, 15-XII-1846.

¹⁰¹ *La Opinión* señaló *Lucrezia Borgia*.

¹⁰² En el 5^o acto se estrenó un decorado pintado por Lucini.

¹⁰³ Se estrenaron dos decorados de Lucini.

¹⁰⁴ El estreno estaba previsto para el día 3 pero según el *Diario de Madrid*, *El Eco del Comercio*, *El Espectador* y *El Clamor Público* se estrenó el 4.

Temporada: 4 abril 1847 – 15 julio 1847

BALLET	<i>Farfarella o la hija del infierno</i> , ballet fantástico en 3 actos con coreografía de J. A. Petipa. Música de Pugni, Nadeau y Skoczopole. Decorados de Lucini y vestuario de Fariñas y Paris. Con Guy Stephan, Capuzzo, Montassu, Massot, Clerici, H. Monet, Ferdinand, Benard y Vera. 4, 5, 8, 16, 17 (solo 1 ^{er} y 3 ^{er} acto), 18 (solo 1 ^{er} y 3 ^{er} acto), 27 ¹⁰⁵ y 30 abril; 1 y 23 mayo; 2, 5 ¹⁰⁶ y 12 (solo 2 ^o acto ¹⁰⁷) junio.
ÓPERA	<i>I Lombardi alla prima crociata</i> de Verdi, en 4 actos. 10, 12 y 15 abril; 4 y 22 mayo.
COMBINADA	-Introducción y prólogo de <i>Attila</i> por Morelli Ponti, Mirall y coro, terminando con el <i>Dúo</i> de bajos. -Sinfonía del <i>Nabucco</i> . 17 y 18 abril.
ÓPERA	<i>Ernani</i> de Verdi, en 4 actos. 17 (solo 4 ^o acto), 18 (solo 4 ^o acto), 28 y 29 abril; 15 y 17 mayo; 8 junio.
ÓPERA	<i>Giovanna D'Arco</i> de Verdi, en 4 actos. 21, 22 y 25 abril; 13 mayo.
COMBINADA	- <i>Todo es farsa en este mundo</i> comedia en 3 actos. - <i>La Jota</i> por doce parejas del cuerpo de baile. - <i>La flor de la canela</i> pieza andaluza. 23 y 24 abril.
BALLET	<i>Gisela o las willis</i> , ballet fantástico en 2 actos. Con Guy Stephan, Massot y Durand. 5 ¹⁰⁸ , 6, 10, 12, 16, 18, 20, 26 y 29 ¹⁰⁹ mayo; 12 (solo 1 ^{er} acto) junio.
ÓPERA	<i>Attila</i> de Verdi, en 3 actos y un prólogo. 8, 9, 11 y 19 mayo; 3, 6, 15, 17 y 21 junio; 2 julio.
ÓPERA	<i>Marino Faliero</i> de Donizetti, en 3 actos. 24, 25, 28 y 30 mayo.
ÓPERA	<i>Nabucco</i> de Verdi, en 4 actos. 10, 11, 13 y 30 junio.
BALLET	<i>El Corsario</i> , en 3 actos compuesto por Lefebvre. Decorados de Lucini y vestuario de Fariñas y Paris. Con Guy Stephan, Laborderie, Lefebvre, Capuzzo, H. Monet, Piatti, Monjardín, Vera, Gomar, Caraballi, Hilariot, Edo, Massot, Moulinier, Jules y Durand. 19 ¹¹⁰ , 20, 22, 24 y 29 junio; 1, 4 ¹¹¹ , 7, 13 y 15 julio.

¹⁰⁵ Asistió la reina.

¹⁰⁶ Según *El Eco del Comercio*, *El Clamor Público* y el *Diario de Madrid* se bailó *Farfarella*, mientras que *El Clamor Público*, 6-VI-1847, señaló *Gisela* y que asistió la reina.

¹⁰⁷ Sin la *escena del pintor*. Guy Stephan bailó el *Jaleo de Jerez*.

¹⁰⁸ Primera actuación de Durand en el Teatro del Circo.

¹⁰⁹ Asistió la reina.

¹¹⁰ Se había anunciado para el 16 pero se retrasó. Primera actuación de Celina Moulinier y Auguste Lefebvre en el Teatro del Circo.

ÓPERA	<i>I due foscari</i> de Verdi, en 3 actos. 26 y 27 junio; 6 julio.
ÓPERA	<i>Norma</i> de Bellini en 2 actos. 11, 12 y 14 julio.

Temporada: 15 agosto 1847 – 8 abril 1848

BALLET	<i>El Corsario</i> , en 3 actos compuesto por Lefebvre. Decorados de Lucini y vestuario de Fariñas y Paris. Con Laborderie, Lefebvre, Capuzzo, H. Monet, Piatti, Monjardín, Vera, Gomar, Caraballi, Hilariot, Edo, Massot, Moulinier, Jules y Durand. 15 ¹¹² , 24 y 29 agosto; 1, 5, 11, 15, 19, 22 y 26 septiembre; 3, 5, 9 y 16 (solo 1º y 2º acto) octubre; 17, 18, 23, 24 y 25 noviembre; 4, 14 y 31 diciembre; 2, 13 y 29 enero; 17 febrero.
ÓPERA	<i>Luisa Strozzi</i> de Sanelli, en 3 actos. 18 y 19 agosto.
BALLET	<i>Cloris en la corte de Diana</i> , ballet mitológico en 2 actos compuesto por Lefebvre. Decorados de Lucini y vestuario de Fariñas y Paris. Con C. Rousset y C. Laborderie. 21 (beneficio Lucini ¹¹³), 22, 26, 27 y 28 agosto; 3, 9, 13, 17 y 30 septiembre; 3, 5, 8, 11 y 28 noviembre; 3 (solo 1º acto), 5, 9 y 30 (solo 2º acto) diciembre; 16 (solo 1º acto) enero; 10 y 24 febrero; 14 (solo 1º acto) marzo.
ÓPERA	<i>I due foscari</i> de Verdi, en 3 actos. 31 agosto; 2 y 14 septiembre.
ÓPERA	<i>I puritani</i> de Bellini, en 3 actos. 7, 8, 10, 12, 18, 23 y 25 septiembre; 6, 10 (solo 2º acto) y 11 (solo 2º acto) octubre; 24, 26 y 30 noviembre; 25 marzo.
ÓPERA	<i>Nabucco</i> de Verdi, en 4 actos. 20 y 21 septiembre; 4 octubre.
ÓPERA	<i>Attila</i> de Verdi, en 3 actos y un prólogo. 28 y 29 septiembre; 1, 8 y 14 (menos el prólogo) octubre; 8, 20, 22 y 26 diciembre; 1, 12 y 16 (solo 2º acto) enero; 11 y 16 febrero; 1, 22 y 30 marzo.
COMBINADA	-Sinfonía de <i>Ildegonda</i> de Arrieta. - <i>Paso a cuatro</i> de niños de <i>El Corsario</i> . - <i>Paso a dos</i> por Hilariot y Julio. - <i>Tarantela</i> nueva por Moulinier y Durand. - <i>Jota aragonesa</i> nueva por el cuerpo de baile, composición de

¹¹¹ Asistió la reina.

¹¹² Primera actuación de las hermanas Adelaida y Therese Rousset en el Teatro del Circo.

¹¹³ Se estrenaron cuatro decorados pintados por el beneficiado. Primera actuación de Carolina Rousset en el Teatro del Circo.

	<p>Leandro Ruiz.</p> <p>-Sinfonía de <i>Guillermo Tell</i>.</p> <p>-Himno vocal e instrumental de Rossini, dedicado a <i>Pio IX</i>, por doscientos cincuenta individuos.</p> <p>10, 11, 14 (solo los ballets) y 16 (solo <i>Tarantela</i> y <i>Jota</i>) octubre.</p>
ÓPERA	<p><i>Ernani</i> de Verdi, en 4 actos.</p> <p>17 y 18 octubre.</p>
BALLET	<p><i>Fausto</i>, en 3 actos compuesto por Lefebvre. Decorados de Lucini¹¹⁴ y vestuario de Fariñas y Paris. Con Durand, Clerici, C. Rousset, Jules, Laborderie, H. Monet, Lefebvre, Gamez, Monjardín, Moulinier.</p> <p>20, 21, 23, 24, 26, 27 y 31 octubre.</p>
ÓPERA	<p><i>Norma</i> de Bellini en 2 actos.</p> <p>29 octubre; 2 noviembre; 9 y 14 febrero.</p>
ÓPERA	<p><i>Marino Faliero</i> de Donizetti, en 3 actos.</p> <p>4, 7, 10 y 19 noviembre.</p>
COMBINADA	<p>-Sinfonía del <i>Zampa</i>.</p> <p>-<i>Paso a dos</i> por Edo y Rico.</p> <p>-<i>Tarantela</i> por Moulinier y Durand.</p> <p>-<i>Alemanda</i> por ocho parejas del cuerpo de baile.</p> <p>11¹¹⁵ noviembre.</p>
ÓPERA	<p><i>L'italiana in Algeri</i> de Rossini, en 2 actos.</p> <p>13, 14, 16 y 28 noviembre; 3, 5 y 27¹¹⁶ diciembre; 16 (solo 2º acto) y 20 enero; 22, 23 y 28 febrero.</p>
ÓPERA	<p><i>La sonámbula</i> de Bellini, en 2 actos.</p> <p>21 noviembre; 2 y 30 diciembre.</p>
COMBINADA	<p>-Sinfonía.</p> <p>-<i>Paso a dos</i> por Edo y Rico.</p> <p>-<i>Paso a dos</i> por Laborderie y Julio.</p> <p>-<i>Tarantela</i> nueva por Moulinier y Durand.</p> <p>-<i>Bailable</i> final por el cuerpo de baile</p> <p>9 diciembre.</p>
ÓPERA	<p><i>Il Barbiere di Siviglia</i> de Rossini, en 2 actos.</p> <p>12, 15 y 24 diciembre; 6 marzo.</p>
BALLET	<p><i>El torero</i>, ballet de medio carácter en 2 actos compuesto por Lefebvre. Música compuesta y arreglada por Skoczdoopole. Decorados de Lucini¹¹⁷. Con Capuzzo, Laborderie, Massot, Neodot, Clerici, Durand, Monet, Mateo, Edo, Garlip, P. Monet, Hilariot, Rousset, Moulinier y Vera.</p> <p>18, 19, 21, 25 y 28 diciembre; 5, 8, 11 y 18 enero; 29 febrero.</p>
ÓPERA	<p><i>La Gazza Ladra</i> de Rossini, en 2 actos.</p>

¹¹⁴ Se estrenaron cinco decorados nuevos de Lucini y todo el vestuario.

¹¹⁵ *El Popular* señaló solo *Cloris en la corte de Diana*.

¹¹⁶ Durante el intermedio la compañía de baile interpretó el *Paso a cuatro* de *El Corsario*, la *Tarantela* por Moulinier y Durand y la *Jota aragonesa* por el cuerpo de baile.

¹¹⁷ Con un decorado nuevo.

	4, 6 y 9 enero.
COMBINADA	- <i>Paso a tres</i> por Hilariot, A. Rousset y Julio. - <i>Paso a cuatro</i> por Laborderie, Neodot, C. Rousset y Moulinier. - <i>Gallegada</i> por los niños de la academia. - <i>La marinera</i> por Laborderie, Massot, Vera y cpo. de baile. 20 ¹¹⁸ enero.
BALLET	<i>La Sonámbula</i> , en 3 actos puesto en escena por Guy Stephan y Pierre Massot. Música de Herold. Decorados de Lucini. Con Guy Stephan, Laborderie, Clerici, Frontini, Massot, Jules, A. Rousset, H. Monet, Caraballi, Rico. 23 ¹¹⁹ , 25, 27 y 30 enero; 4, 8, 13 ¹²⁰ (solo 1 ^{er} acto), 15 y 21 febrero; 8 (solo 1 ^{er} acto) ¹²¹ abril.
ÓPERA	<i>La cenerentola</i> de Rossini, en 2 actos. 2, 3 y 6 febrero.
COMBINADA	- <i>Vals</i> de <i>Fausto</i> por el cpo. de baile. - <i>Paso a dos</i> por Laborderie y Julio. - <i>Gallegada</i> . 10 febrero.
ÓPERA CON BALLET	<i>Macbeth</i> de Verdi, en 4 actos. 20 (beneficio Lucini ¹²²) y 25 (beneficio Bossio) febrero; 7, 10 (solo 1 ^{er} acto), 11, 13 (solo 1 ^{er} acto) y 14 (solo 1 ^{er} acto) marzo; 1 (solo 1 ^{er} acto), 2 (solo 1 ^{er} acto), 6 y 8 (solo 1 ^{er} acto) abril.
COMBINADA	- <i>Paso a cuatro</i> de <i>El corsario</i> . - <i>Paso del tambor</i> por Monjardín y dieciséis hombres del cpo. de baile. 2 marzo.
BALLET	<i>El diablo a cuatro</i> , en 3 actos puesto en escena por Pierre Massot. Música de Adam y Skoczdepole. Decorados de Lucini y vestuario de Paris. Con Guy Stephan, Moulinier, Durand, Massot, Jules, A. y T. Rousset, H. Monet, L. Monet, Capuzzo, Edo y Laborderie. 4 (beneficio Guy Stephan), 5, 9, 10 (solo 3 ^{er} acto), 12, 16, 17, 21, 23, 24, 26, 29 y 31 marzo; 4 ¹²³ y 8 (solo 3 ^{er} acto) abril.
COMBINADA	-Sinfonía de <i>Guillermo Tell</i> . -Dúo de la <i>Scaramucia</i> por Ida y Salas (solo 13) -Dúo de <i>Don Pasquale</i> por Ida y Fornasari (solo 14) - <i>La calesera</i> canción española por Bossio. -Dúo de <i>I puritani</i> por Fornasari y Morelli-Ponti. -Canción andaluza por Ida Edelir. - <i>Escena de los locos</i> de <i>Columeta</i> , por Salas y coro (solo 13)

¹¹⁸ Durante el intermedio de la ópera *L'italiana in Algeri*.

¹¹⁹ Estreno previsto para el 22 pero se suspendió por la repentina muerte de la madre de Massot, *El Popular*, 24-I-1848. El público llenó el teatro a pesar de la epidemia de gripe que castigaba Madrid. Primera representación de Guy Stephan después de su embarazo.

¹²⁰ Guy Stephan, Massot y Julio bailaron el aplaudido *Vals* de *Alba Flor la pesarosa*.

¹²¹ Incluía *La disputa*, Paso a tres de acción por Guy, Laborderie y Massot.

¹²² Se estrenaron siete decorados nuevos realizados por el beneficiado.

¹²³ Asistió la reina.

	-Coro de sicarios de <i>Macbeth</i> (solo 14) 13 (beneficio coro) y 14 marzo.
ÓPERA	<i>Hernán Cortés o la conquista de Messico</i> , de I. Ovejero, en 3 actos. 18 (beneficio Morelli-Ponti) y 19 marzo.
COMBINADA	-Sinfonía. -Introducción, <i>cavatina</i> y <i>romanza</i> de <i>Il Bravo</i> por Bossio, Fornasari y coros. -Terceto de la <i>Scaramucia</i> por Milesi, Morelli-Ponti y Salas. -Cavatina de tiple de <i>Maria de Rohan</i> por Ida Edelvir. -Canción española por Bossio. -Dúo de las pistolas de la <i>Clara de Rosemberg</i> por Fornasari y Salas. 1 y 2 abril.
COMBINADA	- <i>Paso a dos</i> sin especificar por Laborderie y Durand. - <i>Paso a cuatro</i> de <i>El lago de las hadas</i> por Guy, Hilaroit, Rousset y Massot. - <i>Paso de la trompeta</i> por A. Rousset, Edo, Frontini, Palmira, Caraballi y Rico. - <i>Vals de Alba Flor</i> por Guy, Massot y Jules. -Sinfonía de <i>Guillermo Tell</i> . - <i>Paso a dos</i> sin especificar por Laborderie y Jules. - <i>Galop de la pandereta</i> de <i>El lago de las hadas</i> por Guy y Massot. - <i>Mazurca</i> por A. y T. Rousset y señores del cuerpo de baile. - <i>El Ole</i> , paso español por Guy Stephan. 8 abril.

Temporada extraordinaria 23 abril 1848 – 23 mayo 1848

BALLET	<i>Gisela</i> , ballet fantástico en 2 actos puesto en escena por Albert. Con Bellon y Albert. 23 ¹²⁴ , 24, 25, 26 y 30 abril; 12 (solo 1 ^{er} acto) mayo.
ÓPERA	<i>I Lombardi alla prima crociata</i> de Verdi, en 4 actos. 27, 28 y 29 abril; 4 (solo 2 ^o y 3 ^o actos) mayo.
ÓPERA CON BALLET	<i>Macbeth</i> de Verdi, en 4 actos. 1, 3, 7, 9 (solo 2 ^o y 3 ^o actos), 13, 14 mayo.
COMBINADA	- <i>Paso a tres</i> por Moriette, Bernardina y Garlip. - <i>Paso a dos</i> por Bellon y Albert. - <i>Paso a tres</i> por C. y T. Theleur y Julio. - <i>Paso de Catalina</i> por Neodot y ocho bailarinas del cuerpo de baile. - <i>Paso Stirien</i> por Bellon y Albert. - <i>El rápido</i> , gran <i>vals</i> nuevo por las primeras partes y el cuerpo de baile (solo el 12). -Sinfonía de <i>La muta de portici</i> (solo el 12).

¹²⁴ Primera actuación de la pareja Albert-Bellon en el Teatro del Circo.

	4, 9 y 12 mayo.
ÓPERA	<i>Norma</i> de Bellini en 2 actos. 10, 11 y 15 (solo 1 ^{er} acto) mayo.
COMBINADA	Divertimento de baile sin especificar. 15 mayo.
ÓPERA	<i>I due foscari</i> de Verdi, en 3 actos. 17 y 22 mayo.
BALLET	<i>El pescador napolitano o el talismán</i> , baile fantástico en 3 actos composición de Lefebvre. Parte de la música de Skoczupole. Decorados de Aranda ¹²⁵ y vestuario de París. Con Mouliner, Durand, Bellon, Albert, Garlip y Bagá. 19, 20 y 21 mayo.

Desde el 23 de mayo y hasta finales de noviembre no hubo más representaciones en el Teatro del Circo.

Temporada: 26 noviembre 1848 – 29 marzo 1849

ÓPERA	<i>Eleonora</i> de Mercadante, en 4 actos. 26¹²⁶ noviembre; 1 y 3 diciembre.
COMBINADA	-Sinfonía. -Introducción de <i>Nabucco</i> por Velasco y coros. - <i>Cavatina</i> de <i>La Sonnambula</i> por Fagiani y coros. - <i>Aria</i> del <i>Coradino</i> por Salas. - <i>Aria</i> de <i>Imelda</i> por Baraldi. - <i>Aria</i> de las <i>Cárceles de Edimburgo</i> por Salas y coros. - <i>Cuarteto</i> de <i>La Parisin</i> por Fagiani, Velasco, Hordan y Baraldi. -Sinfonía de <i>Guillermo Tell</i> . -Profecía de <i>Nabucco</i> por Velasco y coros. - <i>Aria</i> del <i>Marino Faliero</i> por Hordan. - <i>Cavatina</i> de <i>Semirámide</i> por Fagiani y coro. - <i>Aria</i> de <i>Saffo</i> Puccini por Baraldi. - <i>Dúo</i> de <i>Chiara di Rosenberg</i> por Salas y Calvet. -Conjuración y final del 3 ^{er} acto del <i>Ernani</i> por Fagiani, Velasco, Hordan, Baraldi y coro. 6 diciembre.
BALLET	<i>Foleto o el diablillo y la aldeana</i> , ballet fantástico en 3 actos y un prólogo dirigido y puesto en escena por Appiani. Música de varios maestros sin especificar. Con Fuoco, Carey, Bernardelli, de Melisse, Edo, Clerici, H. Monet y Monjardín. 28¹²⁷ , 29 y 31 diciembre; 1 (noche), 3, 4, 5, 8 ¹²⁸ , 10, 14 y 22 enero; 18

¹²⁵ Se estrenaron tres decorados.

¹²⁶ La reapertura estaba prevista para el 19, se retrasó al 22 y luego al 26. En el intermedio del 2º al 3º acto la orquesta tocó una sinfonía compuesta por Emilio Arrieta.

	(tarde) febrero.
ÓPERA	<i>I Lombardi alla prima crociata</i> de Verdi, en 4 actos. 30 diciembre; 1 (tarde), 2 y 13 enero; 29 (solo 3 ^{er} acto) marzo.
ÓPERA	<i>Lucrezia Borgia</i> de Donizetti, en 4 actos. 6, 7, 12 y 15 enero; 4 ¹²⁹ , 5 y 16 febrero.
COMBINADA	- <i>Norma</i> : Sinfonía, Introducción por Fortini y coros y <i>Cavatina</i> de la <i>Casta Diva</i> por de Roissi. - <i>Cavatina</i> coreada de la <i>Attila</i> por Cuzzani. - <i>Dúo</i> de <i>Chiara de Rossemberg</i> por Salas y Calvet. - <i>Aria</i> coreada de las <i>Cárceles de Edimburgo</i> por Salas. -Sinfonía. -3 ^{er} cuadro <i>Lucrezia Borgia</i> . - <i>Pas de deux</i> de <i>El diablillo y la aldeana</i> por Fuoco, Carey y cuerpo de baile de mujeres. 17 enero.
COMBINADA	Compuesta por piezas escogidas sin especificar. 18 enero.
ÓPERA	<i>Linda de Chamounix</i> de Donizetti, en 3 actos. 20, 23, 24 y 25 enero; 2, 8, 11 (solo 2 ^o acto), 18 (noche), 22 (solo 2 ^o acto) y 24 febrero.
BALLET	<i>Los cinco sentidos</i> , ballet fantástico en 4 actos puesto en escena por Appiani. Música de Adam. Decorados de Contier y Gouseau ¹³⁰ . Con Fuoco, Carey, H. Monet, Caravalli, E. Monet, A. Monet, de Melisse, Edo y Bernardelli. 27 ¹³¹ , 28, 29, 30 y 31 enero; 1, 3, 6, 7, 15, 17, 20, 25 y 26 febrero; 1, 4 y 28 marzo.
COMBINADA	- <i>Norma</i> : Sinfonía; Introducción por Fortini y coros; y <i>Cavatina</i> de la <i>Casta Diva</i> por de Roissi. - <i>Paso a dos del 5º cuadro de Los cinco sentidos</i> por Fouco y Carey. - <i>La redowa de Farfarela</i> por Méndez y Ramos. - <i>Aria</i> coreada del 3 ^{er} acto de la <i>Linda de Chamounix</i> por Salas. - <i>Pas de deux</i> de <i>El diablillo y la aldeana</i> , por Fuoco y Carey. 11 febrero.
COMBINADA	-Sinfonía. -Coros de <i>I Lombardi</i> . - <i>Dueto</i> de la <i>Linda de Chamounix</i> por Cuzzani y de Roissy. - <i>Aria</i> de <i>Il Fanático</i> por Salas. - <i>Solo de El diablillo y la aldeana</i> por Fuoco.

¹²⁷ Primera representación de ballet desde mayo. Presentación en Madrid de Sofía Fuoco, Gustave Carey y Óscar Bernardelli.

¹²⁸ Después del último cuadro la orquesta tocó una sinfonía compuesta por H. Gondois y Fuoco, Carey y Edo bailaron el *Vals Schiveitz*, con música de Gondois. Igual el día 10.

¹²⁹ En el intermedio del 2º al 3º acto se bailó el *Vals de Alba Flor* por las niñas Cristina Méndez, Trinidad Ramos y el niño Ronconi Méndez “que tanta aceptación habían tenido últimamente en el Teatro del Príncipe”. También el día 5.

¹³⁰ Se estrenaron dos decorados nuevos.

¹³¹ Estreno real. Se había anunciado para el 25 y el 26.

	<p>-<i>Allemanda de El diablillo y la aldeana</i> por el cuerpo de baile.</p> <p>-<i>Paso a dos de El diablillo y la aldeana</i> por Fuoco y Carey.</p> <p>22 febrero.</p>
Del 6 al 17 de marzo el teatro estuvo cerrado por problemas de la empresa.	
ÓPERA	<p><i>Ernani</i> de Verdi, en 4 actos.</p> <p>18, 19 y 24 marzo.</p>
ÓPERA CON BALLET	<p><i>Macbeth</i> de Verdi, en 4 actos. El bailable del acto 3º es composición de Appiani.</p> <p>21 y 25 (solo 1º y 2º acto) marzo.</p>
COMBINADA CON EL PIANISTA ANTON DE KONTSKI	<p>-Sinfonía de <i>Nabucco</i>.</p> <p>-Introducción y <i>aria</i> de <i>Nabucco</i> por Echeverría González y coros.</p> <p>-Sinfonía de <i>Guillermo Tell</i>.</p> <p>-Gran fantasía de <i>La sonámbula</i> compuesta y ejecutada por Kontski.</p> <p>-<i>Cavatina</i> de <i>I due Foscari</i> por Cuzzani.</p> <p>-<i>Polaca</i> de <i>I puritani</i> por Roissy.</p> <p>-<i>Le reveil du Lion</i>, capricho heroico por Kontski.</p> <p>-Dúo de <i>La sonámbula</i> por de Roissy y Cuzzani.</p> <p>-<i>Scherzo</i> de la 2ª sinfonía de Kontski ejecutada por él mismo.</p> <p>-<i>Polca-mazurka</i> de <i>Los cinco sentidos</i> por el cuerpo de baile.</p> <p>-<i>Pas de deux</i> nuevo por Fuoco y Carey.</p> <p>22 (beneficio Kontski) y 23 marzo.</p>
COMBINADA	<p>-<i>Paso</i> de Fuoco y cuerpo de baile.</p> <p>-<i>Paso a tres</i> por de Melisse, Edo y Montero.</p> <p>-<i>Paso a dos de Los cinco sentidos</i> por Fuoco y Carey.</p> <p>25 marzo.</p>
COMBINADA CON EL PIANISTA ANTON DE KONTSKI	<p>-Sinfonía de <i>La mutta di Portici</i>.</p> <p>-Sinfonía de <i>Giovanna d'Arco</i>.</p> <p>-Grande fantasía sobre <i>Don Pasquale</i>, compuesta y ejecutada por Kontski.</p> <p>-Coro y <i>rondó</i> del 3º acto <i>Lucia di Lammermoor</i> por Alessimndri y coro.</p> <p>-<i>La plegaria</i>, sexteto compuesto por Kontski y ejecutada por él mismo y la orquesta.</p> <p>-Dúo de la <i>Linda di Chamounix</i> por Roissy y Cuzzani.</p> <p>-<i>Vals</i> de <i>Alba Flor</i> por las niñas Montero, Villetti y Malasaña.</p> <p>-<i>Las noches de Madrid</i>, nocturno compuesto y ejecutado por Kontsiki.</p> <p>-<i>Pas de deux</i> por Fuoco y Carey.</p> <p>-<i>Galop brillante</i> compuesta y ejecutada por Kontski.</p> <p>-<i>La jota de valencianos</i> por el cuerpo de baile.</p> <p>29 marzo.</p>

Temporada: 8 abril 1849 – 3 junio 1849

BALLET	<i>Los cinco sentidos</i> , ballet fantástico en 4 actos puesto en escena por Appiani. Música de Adam. Decorados de Contier y Gouseau. Con Fuoco, Carey, H. Monet, Caravalli, E. Monet, A. Monet, de Melisse, Edo y Bernardelli. 8 y 11 abril; 4, 17 y 22 mayo.
ÓPERA CON BALLET	<i>La Favorita</i> de Donizetti, en 4 actos, con bailables ejecutados por Edo y demás bailarines. 9, 10, 13, 15, 16 y 26 (solo 4º acto) abril; 2, 7, 9, 14, 19, 27, 30 y 31 (solo 3º y 4º acto) mayo; 3 (solo 4º acto) junio.
BALLET	<i>Catalina o la hija de las montañas</i> , ballet en 3 actos y 5 cuadros puesto en escena por Appiani. Música de varios maestros. Con Fuoco, de Melisse, Edo, Bernardelli, Carey, Appiani, Betegón, Vera, A. y E. Monet y Clerici. 14, 17 (beneficio Fuoco), 20, 21, 23, 27 y 29 abril; 1, 3, 6, 20 y 25 (solo 1º, 2º, y 5º cuadros) mayo.
ÓPERA	<i>Nabucco</i> de Verdi, en 4 actos. 18, 19, 22 y 25 (solo 2º acto) abril; 23 (solo 2º acto) mayo.
ÓPERA	<i>I Lombardi alla prima crociata</i> de Verdi, en 4 actos. 24 y 28 abril; 8 mayo.
COMBINADA CON EL VIOLINISTA TEODORO HAUMAN	-Sinfonía de <i>Nabucco</i> . -Sinfonía de <i>Giovanna de Arco</i> . - <i>Maceline</i> , fantasía brillante compuesta y ejecutada por Hauman. - <i>Aria</i> por Roissy. - <i>L'elisir d'amore</i> , variaciones compuestas y ejecutadas por Hauman. - <i>Dúo</i> de <i>Nabucco</i> por Alessandri y Sermatey. - <i>Andante</i> y <i>Carnaval de Venecia</i> , compuesto y ejecutado por Hauman. - Divertimiento de baile sin especificar. 25 abril.
COMBINADA	-Sinfonía de <i>La muta di Portici</i> . - <i>Cavatina</i> y dúo de <i>I Masnadieri</i> por Alessandri y Sáez. -Escena de <i>Luserment</i> en francés por de Roissi. - <i>Dúo</i> del 2º acto de <i>Norma</i> por V. y M. Alboni. - <i>Bailable</i> por el cuerpo de baile. - <i>Paso a dos</i> nuevo por Fuoco y Carey. 26 (beneficio Roissy) abril.
ÓPERA	<i>Linda de Chamounix</i> de Donizetti, en 3 actos. 26 y 30 (solo 2º acto) abril; 29 (solo 1º y 2º acto) mayo; 3 (solo 2º acto) junio.
ÓPERA CON BALLET	<i>Macbeth</i> de Verdi, en 4 actos. El bailable del acto 3º es composición de Appiani. 30 (solo 2º acto) abril; 11 (solo 1º y 2º acto), 12 (solo 1º y 2º acto) y 31 (solo 2º acto) mayo.
COMBINADA	-Sinfonía a toda orquesta.

CON EL VIOLINISTA TEODORO HAUMAN	-Variaciones concertantes compuestas y ejecutadas por Hauman. - <i>Dúo de la Linda di Chamounix</i> por Roissy y Cuzzani. - <i>El Trémolo</i> de Beriot sobre motivos de Beethoven, ejecutada por Hauman. - <i>Aria</i> en francés por Roissy. - <i>El carnaval de Venecia</i> por Hauman. 30 abril.
ÓPERA	<i>Maria Padilla</i> de Donizzeti, en 3 actos. 5, 10 y 13 mayo.
ÓPERA	<i>Ernani</i> de Verdi, en 4 actos. 7 mayo.
BALLET	<i>Céfiro y Flora</i> , ballet mitológico en un acto puesto en escena por Appiani y Carey. Con Fuoco, Carey, de Melisse, Edo, Montero y Villeti. 11 (beneficio Appiani y Carey), 12, 15 ¹³² , 18, 23 y 25 mayo.
ÓPERA	<i>Anna Bolenna</i> de Donizetti, en 3 actos; 21, 24 y 28 mayo.
COMBINADA	-Introducción y <i>cavatina</i> de <i>María Padilla</i> por Brambilla y Albini. - <i>Cavatina</i> de <i>Norma</i> por Verger. - <i>Dúo</i> de <i>I Puritani</i> por Derivis y Sermatey. - <i>Dúo</i> de <i>La sonnambula</i> por de Roissy y Cuzzani. - <i>Aria</i> de <i>I due Foscari</i> por Giraldoni y Alessandri. - <i>Pas de deux</i> por Fuoco y Carey. -Sinfonía. - <i>Cavatina</i> del <i>Il barbiere di Siviglia</i> por Albini. - <i>Aria</i> de <i>I Puritani</i> por Alessandri. - <i>Cavatina</i> de la <i>Gazza Ladra</i> por Brambilla. - <i>Dúo</i> de <i>Otello</i> por Derivis y Verger. 26 (beneficio Brambilla y Verger) mayo.
ÓPERA	<i>Otello</i> de Rossini, en 3 actos. 26 (solo 3 ^{er} acto) mayo.
COMBINADA	- <i>Gran capricho fantástico</i> de Zerilli por ciento cinco profesores ¹³³ . -Gran <i>aria</i> coreada de los conspiradores árabes de Zerilli por Sermatey y coros. -Terceto de <i>Lucrezia Borgia</i> por de Roissy, Cuzzani y Derivis. - <i>Dúo</i> de <i>Marino Faliero</i> por Sermatey y Derivis. 29 (beneficio Sermatey) mayo.
COMBINADA	- <i>Lucia di Lammermoor</i> : Introducción y <i>cavatina</i> por Saez, Calvet, Ugalde y coro. <i>Rondó</i> y escena por Alessandri, Calvet y coro. - <i>Aria</i> de <i>I due Foscari</i> por Giraldoni, Alessandri, Calvet y coro. - <i>Dúo</i> del 1 ^{er} acto de la <i>Linda di Chamounix</i> por Sermatey y Derivis. 31 (beneficio Cuzzani) mayo.
COMBINADA	-Sinfonía.

¹³² En esta función y en la del 18, después del ballet, John Lees y sus hijos realizaron varios ejercicios gimnásticos.

¹³³ Formado por dos bandas militares, y los profesores de la orquesta del teatro.

	<p>-<i>Romanza de María de Rudens</i> por Giraldoni.</p> <p>-<i>Aria de I Puritani</i> por Alessandri.</p> <p>-<i>Aria de Serment</i> cantada en francés por Roissy.</p> <p>-<i>Vals de las cuatro estaciones de Céfiro y Flora</i> por las niñas de la academia de baile del teatro.</p> <p>3 (beneficio de los establecimientos de beneficencia) junio.</p>
--	---

Entre el 3 de junio y el 10 de noviembre de 1849 no hubo más representaciones en el Teatro del Circo.

Temporada: 10 noviembre 1849 – 31 julio 1850

COMBINADA CON EL VIOLINISTA VICENTE BIANCHI	<p>-Sinfonía.</p> <p>-Gran fantasía de género romántico sobre una melodía de Bellini, compuesta y ejecutada por Bianchi.</p> <p>-<i>Romanza de Maria Padilla</i> por Girardoni.</p> <p>-Gran coro de <i>Il Crociato in Egipto</i>.</p> <p>-<i>Cavatina</i> con coros de <i>Attila</i> por Luisa Bianchi.</p> <p>-Variaciones de bravura sobre un tema de Pucini, alternadas con canto sobre la sola cuarta cuerda, compuestas y ejecutadas por Bianchi.</p> <p>-Coro de la <i>Donna Caritea</i></p> <p>-Dúo de <i>I normandi a Parigi</i> por Bianchi y Giraldoni.</p> <p>-Capricho <i>El carnaval de Nápoles</i>, llamado de Venecia, con el <i>Canto de las Brujas</i>, ejecutado por Bianchi.</p> <p>10 noviembre.</p>
COMBINADA CON EL VIOLINISTA VICENTE BIANCHI	<p>-Sinfonía.</p> <p>-Dúo de <i>Attila</i> por Sáez y Barba. (solo el 15)</p> <p>-Gran fantasía sobre un tema de <i>Beatrice di Tenda</i>, compuesta y ejecutada por Bianchi.</p> <p>-<i>Cavatina</i> del <i>Il Barbiere di Siviglia</i> por Srta. Bianchi.</p> <p>-<i>Aria</i> de bajo de <i>Lucrezia</i> por Barba.</p> <p>-Grandes variaciones de bravura, compuestas y ejecutadas por Bianchi.</p> <p>-Sinfonía.</p> <p>-<i>Cavatino</i> de barítono de <i>I puritani</i> por Sáez.</p> <p>-Gran capricho sobre la melodía final de <i>Norma</i>, a solo de violín, compuesto y ejecutado por Bianchi.</p> <p>-<i>Las muchachas de La Habana</i>, canción española por la Srta. Bianchi.</p> <p>-Dúo de bajos de <i>I puritani</i> por Sáez y Barba.</p> <p>-<i>El carnaval de Napóles</i>, con el <i>canto de las brujas</i>, por Bianchi.</p> <p>15 noviembre.</p>
COMBINADA CON EL VIOLINISTA	<p>-Sinfonía de <i>Zampa</i>.</p> <p>-<i>Cavatina</i> de <i>La Gazza ladra</i> por Landi.</p> <p>-Fantasía de concierto sobre <i>Il pirata</i> por Bazzini.</p>

ANTONIO BAZZINI ¹³⁴	<p>-<i>Vad-dit-elle</i>, romanza de <i>Robert le diable</i>, por Landi.</p> <p>-<i>Amour et Fanatisme</i> romanza cantada por Landi.</p> <p>-Elegía para violín por Bazzini.</p> <p>-<i>Danza de los diablillos</i>, Scherzo fantástico por Bazzini.</p> <p>-<i>Dueto de Semirámide</i> por Landi y Campo.</p> <p>-Sinfonía de <i>Giovanna d' Arco</i>.</p> <p>-<i>Aria de Fausto</i> por Campo.</p> <p>-<i>Reverie</i> para piano por Luchessi.</p> <p>-Fantasía dramática sobre <i>Beatrice di Tenda</i> por Bazzini.</p> <p>-<i>Non fu Sogno</i>, polaca de <i>I Lombardi</i> por Landi.</p> <p>-<i>El carnaval de Venecia</i> con nuevas variaciones, por Bazzini. 24 y 25 diciembre.</p>
COMBINADA CON EL VIOLINISTA ANTONIO BAZZINI	<p>-Sinfonía de <i>La muta de Portici</i>.</p> <p>-<i>Aria de I puritani</i> por Landi.</p> <p>-Fantasía de concierto sobre motivos de ¿[no se lee] por Bazzini.</p> <p>-<i>Romanza de Ernani</i> por Gasparini.</p> <p>-Melodía para violín por Bazzini.</p> <p>-Grandes variaciones de bravura de Paganini, sobre el tema de la Molinera para violín, sin acompañamiento, por Bazzini.</p> <p>-Grande aria de la ópera <i>La Favorita</i>, en francés, por Landi.</p> <p>-Sinfonía de <i>Nabucco</i>.</p> <p>-Fantasía sobre <i>Beatrice di Tenda</i> por Bazzini.</p> <p>-<i>Aria de Semiramide</i> por Landi.</p> <p>-Plegaria de <i>Il Mose</i>, fantasía ejecutada al piano por Luchessi.</p> <p>-<i>Cavatina de Ernani</i> ejecutada sobre el acordeón por Gasparini.</p> <p>-<i>Non fu sogno</i>, polaca de <i>I Lombardi</i> por Landi.</p> <p>-<i>El carnaval de Venecia</i>, con nuevas variaciones, por Bazzini 1 (beneficio Lundi) enero.</p>
ÓPERA	<p><i>Ernani</i> de Verdi, en 4 actos.</p> <p>4 y 5 febrero; 16 abril; 7, 9, 10, 14, 18 y 29 mayo; 9 y 15 (solo 1^{er} acto) junio.</p>
ÓPERA	<p><i>Attila</i> de Verdi, en 3 actos y un prólogo.</p> <p>15, 16, 17, 18 y 20 febrero; 11 y 13 (solo 1^o y 2^o acto) marzo.</p>
BALLET	<p><i>Manon Lescaut</i>, en 3 actos compuesto por Appiani. Música de Bellini y Gondois. Con Fuoco, Dor, Robert, Edo, Malasaña y Villetti.</p> <p>21, 22, 24, 25 y 27 febrero; 6, 9 (beneficio Robert) y 10 marzo.</p>
ÓPERA	<p><i>Lucrezia Borgia</i> de Donizetti, en 4 actos.</p> <p>28 febrero; 2, 5, 12, 16 (solo 2^o acto) y 17 (solo 2^o acto) marzo.</p>
COMBINADA CON EL PIANISTA ANTON DE KONTSKI	<p>-Fantasía sobre un tema de <i>Macbeth</i>, compuesta y ejecutada por Kontski.</p> <p>-Fantasía sobre un motivo de <i>Ernani</i> compuesta y ejecutada por Kontski.</p> <p>-<i>El Jaleo de Jerez</i> por Bustamante, corifea del teatro.</p> <p>-<i>Minuet</i> por dieciséis alumnos de la academia.</p>

¹³⁴ Primer violín de la corte de Florencia y Parma condecorado con la medalla de oro de mérito en las artes por el rey de Prusia.

	<p>-<i>Paso a tres</i> por Edo, Villetti y Malasaña.</p> <p>-<i>Gran alemanda</i> por dieciséis señoras del cuerpo de baile y alumnos de la academia.</p> <p>-Fantasía sobre un tema de <i>Attila</i>, compuesta y ejecutada por Kontski.</p> <p>13 marzo.</p>
COMBINADA	<p>-Sinfonía de <i>Norma</i>.</p> <p>-<i>Aria</i> de Introducción de <i>Norma</i> por Euzet y coros.</p> <p>-Escena y <i>aria</i> de <i>Norma</i> por Vittadini, Euzet y coros.</p> <p>16 y 17 marzo.</p>
BALLET	<p><i>La Aurora</i>, composición de Perrot puesta en escena bajo la dirección de Appiani. Con Guy Stephan, Dor, Edo y Villetti.</p> <p>16¹³⁵, 17 y 19 marzo; 4, 11 y 12 mayo.</p>
BALLET	<p><i>El lago de las hadas</i>, ballet fantástico en 2 actos de Giuseppe Villa.¹³⁶ Con Guy Stephan, Appiani, Massot, Edo, Villetti y Malasaña.</p> <p>21 marzo; 13 (solo 2º acto) y 14 (solo 2º acto) abril; 4 (solo 2º acto) mayo; 18 (solo 2º acto) junio.</p>
ÓPERA CON BALLET	<p><i>Macbeth</i> de Verdi, en 4 actos. No especifica si mantenía los bailables.</p> <p>2, 3, 9 (solo 3º acto), 10 (solo 3º acto), 11 (solo 3º acto) y 26 abril; 16 mayo.</p>
BALLET	<p><i>Gisela o las willis</i>, ballet fantástico en 2 actos puesto en escena bajo la dirección de Appiani. Con Guy Stephan, Laborderie y Dor.</p> <p>6, 7, 9, 13 (solo 1º acto) y 14 (solo 1º acto) abril.</p>
COMBINADA	<p>-Sinfonía de <i>La mutta de Portici</i>.</p> <p>-Tandas de <i>vals</i> por la orquesta, por Skoczopole.</p> <p>-Introducción de <i>Norma</i> por el señor Cusset y coros.</p> <p>-<i>Aria</i> de <i>Norma</i> por Vittadini.</p> <p>-<i>Minuet</i> por los niños de la academia de baile del teatro.</p> <p>-<i>El Ole</i> por Bustamante.</p> <p>-<i>Paso a dos</i> por Laborderie y Massot.</p> <p>-<i>Paso a tres</i> por Edo, Villetti y Malasaña.</p> <p>-<i>Alemanda del 3º acto de Manon Lescaut</i>.</p> <p>10 y 11 abril.</p>
BALLET	<p><i>Los cinco sentidos</i>, ballet fantástico en 4 actos puesto en escena por Appiani. Música de Adam. Decorados de Contier y Gouseau. Con Fuoco, Dor, Bagá, H. Monet, Edo, Villetti, Malasaña y Rico.</p> <p>18, 19, 21 y 29 abril; 5, 15 y 20 mayo; 2, 11 (solo 5º cuadro), 13 (solo 5º cuadro) y 18 (solo 5º cuadro) junio.</p>
BALLET	<p><i>Catalina o la hija de las montañas</i>, en 3 actos y 5 cuadros puesto en escena por Appiani. Música de varios maestros. Con Fuoco, Dor, Laborderie, Massot, Edo, Villetti y Rico.</p> <p>24, 25, 27 y 28 abril; 3, 8, 11 (solo 2º y 3º acto), 12 (solo 2º y 3º acto),</p>

¹³⁵ Regreso de Guy Stephan al Teatro del Circo.

¹³⁶ Incluía el *Vals* de *Alba Flor* interpretado por Guy Stephan, Appiani y Massot.

	17 y 19 mayo; 7, 11 (solo 5º cuadro), 13 (solo 3º cuadro), 18 (solo 2º acto) y 23 junio.
ÓPERA	<i>Gemma di Vergy</i> de Donizetti, en 2 actos. 1 y 2 mayo.
COMBINADA CON PEDRO VILLETI	-Sinfonía. -Parte de canto y variaciones de flauta por Pedro Villetti. -Sinfonía. -Variaciones de flauta por Pedro Villetti. 4 mayo.
ÓPERA	<i>I Lombardi alla prima crociata</i> de Verdi, en 4 actos. 22 y 23 mayo.
BALLET	<i>La corte de Luis XIV</i> , ballet dramático en 4 actos puesto en escena por Appiani. Música de Gondois. Decorados de Lucini y vestuario de Suarez. Con Guy Stephan, Dor, Appiani, Laborderie, Clerici, Monjardín, Baga, Gamez, Betegón, Massot, Edo, Villetti, Malasaña y Rico. 25, 26, 27, 28 y 30 mayo; 1, 4, 5, 6, 11 (solo 2º y 4º acto), 13 (solo 2º y 4º acto), 16, 18 (solo 4º acto) y 24 junio; 3 (solo 2º acto) julio.
COMBINADA	-Sinfonía de <i>Nabucco</i> . -Introducción y aria de <i>Nabucco</i> por Euzet y coros. -Fantasía sobre motivos de <i>La sonnambula</i> , ejecutada al clarinete por Antonio Romero. -Fantasía sobre motivos de <i>Lucia di Lammermoor</i> , ejecutada al violoncelo por Enrique Lutgen. -Gran fantasía de flauta sobre motivos de <i>La figlia del regimento</i> por Pedro Sarmiento y acompañadas al piano por Gaztambide. -Sinfonía de <i>Guillermo Tell</i> . -Dúo de dos bajos de <i>Attila</i> por Mancusi y Euzet. -Variaciones de flauta sobre un tema de <i>Semiramide</i> y un aire alemán por Sarmiento. - <i>Recuerdos de Colonia</i> , fantasía original al violoncelo por Enrique Lutgen. -Fantasía de bravura al clarinete sobre motivos de <i>Lucrezia Borgia</i> , con acompañamiento de orquesta, por Romero. - <i>Minuet</i> por los alumnos de la academia de baile del teatro. - <i>Paso a tres</i> por Edo, Villetti y Malasaña. - <i>Paso a dos</i> por Laborderie y Massot. - <i>Alemanda</i> por el cuerpo de baile y niños de la academia. 31 mayo.
ÓPERA	<i>Il Giuramento</i> de Mercadante, en 3 actos 10, 12, 15 (solo 2º y 3º acto), 19 y 25 (solo 1º y 2º acto) junio.
COMBINADA	Función extraordinaria de ópera y ballet sin especificar o anunciada por carteles. 14 junio; 26 (beneficio Musich) julio.
COMBINADA	<i>Paso a dos</i> sin especificar por Laborderie y Massot. 15 junio.

COMBINADA	Función extraordinaria de ballet , sin especificar, en la que tomaron parte Guy Stephan y Fuoco. 20 junio.
COMBINADA	- <i>Cavatina</i> de don Diego en <i>La caritea</i> por Guerini. - <i>Paso a dos</i> del final de <i>Los cinco sentidos</i> por Fuoco y Dor. 25 (beneficio Guerini) junio.
COMBINADA	-Sinfonía. - <i>Polca</i> de <i>Los cinco sentidos</i> por todo el cuerpo de baile y niños de la academia de baile del teatro. - <i>El polo del contrabandista</i> por Vargas, Martinez, Atané y todo el cuerpo de baile español. - <i>Galop</i> por Laborderie y Massot. - <i>Mazurka</i> de <i>Los cinco sentidos</i> por Fuoco y cuerpo de baile. - <i>Gran galop</i> de <i>Catalina</i> por el cuerpo de baile. - <i>El Ole</i> por la hija del beneficiado. - <i>Paso la de máscara</i> de <i>Catalina</i> por Fuoco y Dor. - <i>Paso a cuatro</i> de <i>El lago de las hadas</i> por Guy Stephan. - <i>Las boleras de capricho</i> por Vargas, Atané y cuerpo de baile español. - <i>Alemanda</i> de <i>Manon Lescaut</i> por el cuerpo de baile. - <i>Paso stirio</i> por Guy Stephan y Massot. - <i>La contrabandista y las majas</i> por Vargas, Atané y cuerpo de baile español. 26 (beneficio Atané ¹³⁷) y 27 junio.
COMBINADA	Función extraordinaria de ballet , sin especificar, en la que tomaron parte Guy Stephan, Fuoco y el cuerpo de baile español del Teatro de la Comedia. 29 junio.
COMBINADA	-Sinfonía. - <i>Minuet</i> de <i>Manon Lescaut</i> por los niños de la academia. - <i>Paso a tres</i> de <i>Manon Lescaut</i> por Edo, Villetti y Malasaña. - <i>Vals</i> de <i>Gisela</i> por Laborderie y Massot. - <i>Alemanda</i> de <i>Manon Lescaut</i> por el cuerpo de baile. - <i>Bailable de los locos</i> de <i>La corte de Luis XIV</i> . - <i>Paso stirio</i> por Guy Stephan y Massot. - <i>Galop</i> de <i>Los cinco sentidos</i> por el cuerpo de baile. 3 julio.
COMBINADA	Función extraordinaria de ballet sin especificar. 5 ¹³⁸ y 31 julio.
COMBINADA	<i>Las mozas juncas</i> ¹³⁹ , baile nuevo composición de Ruiz, con Vargas, Cámara, A. y C. Martínez y Aguader. 7 ¹⁴⁰ , 17 y 18 julio.

¹³⁷ Carlos Atané, director de baile del Teatro de la Comedia. Participaron Guy Stephan, Fuoco, la bolera Josefa Vargas y toda la compañía de baile de aquel teatro.

¹³⁸ En los intermedios el célebre profesor de guitarra, Szczepanoski(sic) tocó varias piezas. Se refiere al guitarrista polaco afinado en Londres Stanislaw Szczepanowski (1812-77).

¹³⁹ Incluía la *Rondalla aragonesa*, composición de Oudrid.

BALLET	<p><i>Isaura, ahijada de las hadas</i>, en 3 actos y un prólogo puesto en escena y arreglado por Appiani. Música de Adam. Decorados de Lucini. Con Fuoco, Laborderie, Villetti, Edo y Dor.</p> <p>10 (beneficio Lucini), 11, 14, 16, 19, 23 (sin 2º ni 3º cuadro del 1º acto, beneficio Fuoco), 27 (solo 3º acto), 28 (solo 1º acto) y 30 (sin 2º ni 3º cuadro del 1º acto, beneficio Appiani) julio.</p>
COMBINADA	<p>-<i>Introducción</i> por el cuerpo de baile.</p> <p>-<i>Paso a dos</i> de <i>Los cinco sentidos</i> por Fuoco y Dor.</p> <p>-<i>Paso a dos</i> por Guy Stephan y Massot.</p> <p>-<i>Bailable</i> por el cuerpo de baile.</p> <p>-<i>La redowa</i> por Guy Stephan y Laborderie.</p> <p>20 y 21 (beneficio Ugalde) julio.</p>
BALLET	<p><i>El diablo enamorado</i>, ballet pantomímico en 3 actos¹⁴¹. Decorados de Lucini y vestuario de Fariñas y Paris. Con Guy Stephan, Vera y Laborderie.</p> <p>20 (solo 3º acto), 21 (solo 3º acto) y 23 (solo 3º acto) julio.</p>
BALLET	<p><i>Farfarella o la hija del infierno</i>, ballet fantástico en 3 actos con coreografía de J. A. Petipa. Música de Pugni, Nadeau y Skoczopole. Decorados de Lucini y vestuario de Fariñas y Paris. Con Guy Stephan, Massot, Monet y Vera.</p> <p>20 (solo partes principales) y 21 (solo partes principales) julio.</p>
COMBINADA	<p>-Sinfonía de <i>Giovanna de Arco</i>.</p> <p>-<i>Polca</i> de <i>Los cinco sentidos</i>.</p> <p>-<i>Paso a dos</i> por Laborderie y Massot.</p> <p>-<i>Paso de modelos del 3º acto</i> de <i>Catalina</i> por Fuoco y cuerpo de baile.</p> <p>-Sinfonía de <i>Guillermo Tell</i>.</p> <p>-<i>Paso del espejo</i> de <i>Farfarella</i> por Guy y Laborderie.</p> <p>-<i>Aria</i> de <i>Roberto Devereux</i> por Musich.</p> <p>-<i>Cavatina</i> de <i>I Masnadieri</i> por Vittadini.</p> <p>-<i>Paso a dos</i> por Laborderie y Massot.</p> <p>-<i>Duetto</i> de <i>Roberto Devereux</i> por Vittadini y Musich.</p> <p>-<i>Paso de la máscara</i> de <i>Catalina</i> por Fuoco y Dor.</p> <p>-<i>Polca monstruo</i> de Skoczopole.</p> <p>-<i>Paso a dos del 2º acto</i> de <i>Gisela</i> por Guy Stephan y Dor, en el cual Skoczopole ejecutó en el órgano expresivo un solo de Adam.</p> <p>-<i>Divertimiento de baile nacional</i> por Vargas, Cámara, Ruiz y cuerpo de baile.</p> <p>-<i>Jaleo de Jerez</i> por Guy Stephan.</p> <p>25 (beneficio Skoczopole) julio.</p>
COMBINADA	<p>-Sinfonía.</p> <p>-<i>Paso a tres</i> por Edo, Villetti y Malasaña.</p> <p>-<i>Bailable</i> por el cuerpo de baile.</p>

¹⁴⁰ Además de compañía de baile del teatro, también participó la de baile español bajo la dirección de Ruiz.

¹⁴¹ En el 3º acto Guy Stephan bailó el *Jaleo de Jerez*, composición de Vera y música de Skoczopole.

	<p>-<i>Paso a cinco del 1^{er} acto</i> de <i>Isaura</i> por Fuoco, Edo, Villetti, Dor y Massot.</p> <p>-<i>Paso a dos</i> por Laborderie y Massot.</p> <p>-<i>El delirio de un pintor</i> y el <i>Paso de los cinco sentidos</i> de <i>Farfarella</i> por Guy Stephan y Massot.</p> <p>-<i>Paso del espejo</i> de <i>Farfarella</i> por Guy Stephan y Laborderie.</p> <p>-<i>Bailable del 4^o acto</i> de <i>La corte de Luis XIV.</i></p> <p>-<i>La madrileña</i> por Guy Stephan.</p> <p>27 (beneficio Laborderie) julio.</p>
COMBINADA	<p>-Sinfonía.</p> <p>-<i>Paso del espejo</i> de <i>Farfarella</i> por Guy Stephan y Laborderie.</p> <p>-<i>Bailable</i> por el cuerpo de baile.</p> <p>-<i>Paso a dos</i> de <i>La Esmeralda</i> por Guy Stephan y Massot.</p> <p>-<i>Vals</i> por Edo, Villetti y cuerpo de baile.</p> <p>-<i>Paso stirio</i> por Guy Stephan y Massot.</p> <p>-<i>El Ole</i> por Vargas.</p> <p>-<i>La linda gitana</i>, baile andaluz por Cámara, Ruiz y cuerpo de baile.</p> <p>-<i>El Ole</i> por Cámara.</p> <p>-<i>La gaditana en la feria de Sevilla</i>, bailable andaluz por Vargas, Ruiz y cuerpo de baile.</p> <p>28 (beneficio Vargas y Cámara) julio.</p>
COMBINADA	<p>-Sinfonía.</p> <p>-<i>Bailable del 1^{er} acto</i> de <i>La corte de Luis XIV.</i></p> <p>-<i>Bailable de la locura</i> de <i>Catalina</i> por siete niñas de la academia.</p> <p>-<i>Vals</i> por Edo, Villetti y cuerpo de baile.</p> <p>-<i>Paso a dos</i> por Laborderie y Massot.</p> <p>-<i>Las mozas juncas</i> baile español en un acto composición de Ruiz.</p> <p>-<i>Gran jota y rondalla del Sitio de Zaragoza</i> de Oudrid.</p> <p>29 julio.</p>
COMBINADA	<p>-<i>Bailable.</i></p> <p>-<i>Paso a dos</i> de <i>La corte de Luis XIV</i> por Guy Stephan y Massot.</p> <p>-<i>Bailable.</i></p> <p>-<i>Jaleo de Jerez</i> por Guy Stephan.</p> <p>30 (beneficio Appiani) julio.</p>

Temporada: 15 septiembre- 22 octubre 1850

ÓPERA	<p><i>Lucrezia Borgia</i> de Donizetti, en 3 actos.</p> <p>15 y 25 septiembre; 20 octubre.</p>
ÓPERA	<p><i>Maria di Rohan</i> de Donizetti, en 3 actos.</p> <p>21, 22 y 29 septiembre; 21 octubre.</p>
ÓPERA	<p><i>Lucia di Lammermoor</i> de Donizetti, en 3 actos.</p> <p>5, 7, 9 y 11 octubre.</p>
ÓPERA	<p><i>Nabucco</i> de Verdi, en 4 actos.</p> <p>14, 16 y 18 octubre.</p>

